SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Zweiter Jahrgang 1900—1901

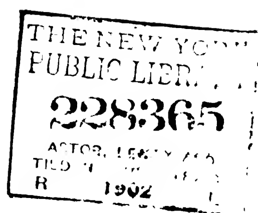
Herausgegeben von

Oskar Fleischer und **Johannes Wolf**



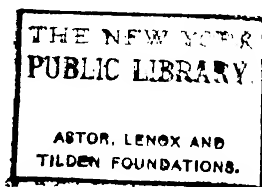
LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL



INHALT.





Dunstable and the various settings of O Rosa Bella

by

Cecie Stainer.

(London.)

It is curious how completely shrouded in obscurity the compositions of one of England's most celebrated musicians have remained; one whose name was known throughout Europe in the fifteenth century for the brilliancy of his essays in the development of part-writing, an art at that time so restricted, so limited in its scope, that some of its earlier efforts appear quite childish to our eyes. Even so great an authority as Ambros[1]) was reduced to stating that, except for fragments quoted by Gafurius[2]) and Morley[3]) respectively, nothing remained of Dunstable's music but some three-part songs in a manuscript in the Vatican. The manuscript to which he refers, Codex Urbin. lat. 1411, contains the famous song »*O rosa bella*«, which is the only copy known with Dunstable's name attached. It was published in 1856 by M. Morelot[4]) with the anonymous version found in the Dijon MS. no. 295. This then was all that music-lovers could depend on for forming a judgment of Dunstable's powers, until within the last ten years, when a really extraordinary change took place.

To begin with, the musical treasures of Italy, for so long only seen by fortunate individuals able to wander from library to library and make delightful acquaintance with jealously guarded MSS. in Bologna, Modena, Pavia or Rome, became more generally known. In the British Museum, for instance, are deposited the transcripts (Ad. MS. 36490) made by Mr. Barclay Squire of all the Dunstable compositions in the Modena MS. (Bibl. Est. Cod. VI. H. 15). They consist of thirty one motets, written in three and four parts; to two of them »*Sub tuam protectionem*«

---

1) Geschichte der Musik, II, p. 472.

2) Pract. Mus. II, 7, the tenor part of »Veni Sancte Spiritus«.

3) A plaine and easie introduction to practicall musick, London, 1597, p. 178, one part of a four-part composition »Nesciens virgo mater virum«.

4) De la musique au XVe siècle, Paris, 1856.
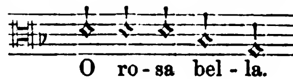
and »*Quam pulchra es*« he has added the variants in the Bologna MS. (Liceo Musicale, Cod. 37, nos. 309, 310), from which he has also transcribed two other Dunstable motets »*Regina celi letare*« and »*Patrem omnipotentem*«. Facsimiles of the pages in the Bologna Codex containing these four compositions are included in the volume issued by the Plainsong and Mediaeval Music Society[1]) in 1897. Then early this year the first instalment of the Trient Codices was published by the Austrian Government[2]) under the able editorship of Guido Adler, assisted by Oswald Koller; and in their thematic catalogue of the contents of the whole of the six Codices, are to be found no less than twenty two of Dunstable's compositions, of which eleven have been transcribed into modern notation and included in their publication. Some years ago Mr. Barclay Squire had an opportunity of transcribing twelve of the Dunstable motets in the Trient Codices, but under such strict conditions of non-publication that they still remained practically unknown. Unfortunately the Bodleian Canonici MS. from which fifty early fifteenth century secular part-songs were transcribed into modern notation and published in 1898, under the title of »Dufay and his contemporaries«, does not contain a single composition by Dunstable. But this and the Vienna edition offer in reality the first genuine opportunity of studying part-music of the fifteenth century, which in spite of its limited grasp of the technical side of its art is wonderfully fresh and interesting.

Published in the Vienna book are five different settings of the song »*O rosa bella*«, brought together for purposes of comparison. Looking through them the question naturally arises, was there originally a traditional melody, so popular that even great artists like Dunstable, Hert, or Okeghem were led into using it as a cantus firmus, to which they added other parts? In examining Dunstable's composition, substantially the same in the Trient and Vatican MSS., it is difficult to say if the principal melody is to be found in the discant or the tenor; a point which becomes even more doubtful in the Dijon MS., for there the Trient tenor part has been transposed an octave higher and placed above the part which figures in the Trient MS. as the discant, and a bass has been added which differs entirely from the Trient contratenor. Tenor or discant seems to have been chosen with equal impartiality for a theme by other composers. In a Modena MS. (Bibl. Est. Cod. L. no. 454) there is a Mass »*O rosa bella*« written on the tenor melody; in the Trient Codices there are two anonymous Masses written on the tenor, and one

1) Early English Harmony from the 10th to the 15th century. Edited by H. E. Wooldridge, Vol. I, Facsimiles.

2) Denkmäler der Tonkunst. Sechs Trienter Codices, Wien, 1900.

on the discant of Dunstable's »*O rosa bella*«; while Dr. Alfred Raphael[1]) has lately drawn attention to three striking instances of the use of the discant as a cantus firmus to two-part German Quodlibets in the Berliner Liederbuch[2]), a manuscript of the fifteenth century. Again in the well-known musical example in Tinctoris[3]) Dunstable's discant appears as a cantus firmus, to a tenor which M. Michel Brenet[4]) describes as a characteristic Quodlibet, consisting of fragments of three songs: — »*L'homme armé*«, of which both words and music were written by Busnois, a Flemish composer of the fifteenth century; »*Hé! Robinet tu m'as la mort donné*«, which M. Brenet discovered in a Codex in the Paris Bibliothèque Nationale; and »*Quant tu t'en vas*«, a song he has not yet succeeded in tracing. One comes to the conclusion that Dunstable used no ready-made melody in either tenor or discant, but that the whole of the music was his original composition, and that its immense popularity led to the themes being adopted with enthusiasm by other writers, to whom tenor or discant would be equally familiar. To show how widely the composition was known, it may be mentioned that copies have been found in MSS. in the libraries of Paris, Pavia, Dijon, Rome and Trient.

Probably the Vatican copy is one of the oldest; M. Morelot describes it as written in the black notation, with notes of lesser value coloured red; the red notes being similar to the minim of the present day, that is, two red minims being equal to a semibreve. He published a transcription into modern notation which was subsequently reprinted by Ambros[5]). We have also had the great advantage of seeing photographs of this MS., which Mr. Barclay Squire with his usual kindness placed at our disposal, and though of course the colouring of the original was lost, every note was beautifully clear and distinct. The music commences in duple time, changing to triple time towards the end; the name Dunstaple is at the beginning of the discant part; there is no text, but in each part the three words »*O rosa bella*« are written in at the eighth bar, under their distinctive musical phrase 

similarly to the Trient version; B flat is in the signature of each part; it is lacking in the Trient version, of which there is a facsimile in the Vienna volume[6]). The latter is written in the open white notation, and is almost note for note the same as the Vatican copy, but duple time is adhered to throughout.

---

1) Monatshefte für Musikgeschichte, XXXI. Jahrgang, 1899, no. 11/12.
2) MS. mus. Z. 98, in the Berlin Library. 3) Coussemaker, IV, 173.
4) Monatshefte für Musikgeschichte, XXX. Jahrgang, 1898, no. 10.
5) Geschichte der Musik, II, Musikbeilagen, p. 22.
6) Sechs Trienter Codices, Facsimile IV.

The first time Dunstable's »*O rosa bella*« occurs in the Trient Codices, Cod. 89, no. 575, f. 119 b, it is followed by three extra or optional parts written by Bedingham, another English composer probably identical with the »Barbinguant« of the Dijon MS.; with the words, »*Concordantiae O rosa bella cum aliis tribus ut posuit Bedingham et sine hiis non concordant.*« The second time it occurs, is in Cod. 90, no. 1074, f. 361 b, and is there followed by three totally different parts, labelled respectively: — »*Gimel*«, »*alius Gimel*«, and »*Secundus contratenor, concordans cum ceteris vocibus*«. Adler has scored the whole of the nine parts, Dunstable, Bedingham, and the three others[1]), but either through defects in the original or an oversight in transcribing the result is not satisfactory. If the text were correct, the three extra parts by Bedingham added to Dunstable's composition would obviously form a very fine piece of six-part harmony; but though Bedingham's first part might pass muster, something has gone seriously wrong with the second part after the 14[th] bar, while the third part requires an extra bar to be inserted at bar 10, so as to throw all that follows one bar forward. The same sort of criticism applies equally to the »Gimel« part, which harmonises very respectably with Dunstable's music as far as bar 29, after which the text is evidently corrupt; but the alternative »Gimel« harmonises satisfactorily throughout except in bar 10 where it ought probably to be B not C. As to the Secundus Contratenor, it bears so little relation to either Dunstable's or Bedingham's music, that one suspects it of having gone astray from some other composition. The term »Gimel«, as applied in music, seems only to have been used by English composers, and it is doubtful if the exact meaning of the direction is now known. It probably signifies a »twin« part; in this case either the Gimel or the »alternative« Gimel forms two-part harmony with Dunstable's discant.

In a sixteenth century MS. in the Bodleian Library[2]) there are many instances of the use of the word in motets by Taverner and Whighte; in a five-part composition, three parts have each a pair of »Gimell« parts; while in another, the fourth part has four Gimell parts, and the fifth part two more.

The Dijon MS. to which we have already referred as containing an anonymous version of »*O rosa bella*«, is written in the open white notation; it is difficult to understand why the tenor part should have been transposed above the discant; curiously enough, in its new position it is still termed tenor; the contratenor added to fill in the harmonies differs from the contratenor in any other version.
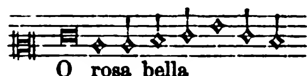
The Pavia MS. Cod. 362, f. 41 is also in open white notation; here

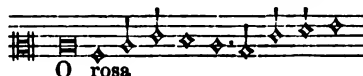
1) Sechs Trienter Codices, p. 227. 2) MS. Mus. e. 1—5.

also the name of the composer is missing; the whole of the text is written out under the notes.

Adler[1]) mentions two MSS. in the Paris Bibliothèque Nationale as containing anonymous copies of Dunstable's »*O rosa bella*«; they are: MS. fr. 15123 (Le manuscrit Pixérecourt) f. 90 and Nouv. acquis. fr. 4379 ff. 1 and 30; in the latter the discant and tenor are on f. 1, and the discant alone on f. 30.

There are other musical settings of »*O rosa bella*« less well-known than that of Dunstable, which give no hint by which we may trace the composer. A very curious one, probably of early date, is on the intarsia panels of a cabinet formerly belonging to Frederick, Duke of Urbino, and now at Frascati in the possession of Prince Lancelotti. Few people have been privileged to see this cabinet, but Mr. Barclay Squire possesses photographs of the music; unluckily it is impossible to decipher enough to reconstruct the various parts, and no assistance is forthcoming from the MS. versions, as, so far as we can judge, it differs from all of them; the opening phrases of two of the parts seem to be something like this:





Two anonymous settings, each in three parts, are in the Trient Codex 90; nos. 1075, f. 362b and 1083 f. 3689b. No other copy of no. 1075 is known; the three opening notes in all the parts are identical with Dunstable's opening, but the music then continues quite differently. No. 1083 is in a Perugia MS., Liceo Commun. Cod. G. 20, f. 91, and also in a München MS., K. Bibl. Cod. germ. 810 (das Walther'sche Liederbuch) f. 39; in the latter the two upper parts are the same as in the Perugia and Trient copies, but the contratenor is a different one; one finds in this composition one or two resemblances to Dunstable's music. The text is written out in full in the Trient copy only. No. 1083 was also included among Mr. Barclay Squire's Trient transcripts. Both compositions have been transcribed into modern notation and published in the Vienna volume. Only one other setting of »*O rosa bella*« is in the Trient Codices, composed by Hert, to which an alternative discant was added by Okeghem: »*alius discantus super O rosa bella*«. Hert has taken Dunstable's discant and added two other parts, the opening seven bars of the tenor being the same as the discant. In all three parts he has used Dunstable's little bit of melody for the first introduction of the words »*O rosa bella*« and Okeghem has done the same in his discant part. The interesting composition by Johannes Ciconia which was found in the same Vatican MS. Cod. Urbin. lat. 1411, f. 7 as Dunstable's, is

1) Sechs Trienter Codices, Revisionsbericht, p. 289.

original in conception, in no way recalling Dunstable's melodies. It is in the black notation, with the text written out in full in the discant part; an anonymous copy is in Paris, Bibl. Nat. Nouv. acquis. fr. 4379, f. 7, where in the first part over the words »*O rosa bella*« the word »*Salvator*« is repeated three times.

As constant reference has been made to the words, which appear to have had a peculiar fascination for composers of the fifteenth century, it may be as well to give them in full. They were written by a Venetian poet, Lionardo Gustiniani (c. 1388—1446). We quote from Dr. Raphael[1]), to whose concise and learned article we must refer anyone who is interested in the subject. Only the first four lines have been used in compositions: —

O rosa bella, o dolce anima mia,
Non me lassar morir, in cortesia!
Ai lasso mi dolente, don finire
Per ben servire e lialmente amare!
Soccorreme oramai del mio languire,
Cor del corpo mio, non lassar morire!
O dio d'amor, che pena è questo amare!
Ve', ch'io moro tuthor per sta giudia!

A thematic list of Dunstable's compositions, so far as they are known, has been made with the assistance of Mr. Barclay Squire, who very kindly allowed his transcripts from the Modena, Trient and Bologna MSS. to be used for this purpose. There are one or two compositions, known to have existed, which we have been unable to include. For instance, Morley[2]) quotes a few bars from »a song of foure parts upon these words, *Nesciens virgo mater virum*«; this we have not succeeded in tracing, there are two anonymous settings of the words in the Selden MS. in the Bodleian Library, but they are each in three parts and in no way similar to the citation. In the Index to the Eton MS.[3]) there is the following description of a piece of music by Dunstable, which though it has now vanished, must have been at an earlier date among the contents: —

Name of antiphon.	Number of parts.	Composer's name.	Quire.	Leaf of quire.	?
Gaude flore virginali.	5 pt.	Dunstable.	O.	8.	21.

Mr. Barclay Squire[4]) has pointed out that the number queried in the last column, refers to the compass of the composition, in this case twenty one notes. In the British Museum[5]) there is a three-part fragment by

1) Monatshefte für Musikgeschichte, 1899, p. 171.

2) Thomas Morley, A plaine and easie introduction, 1597, p. 178.

3) James Montagu, Catalogue of MSS. in Eton College Library. Cambridge. 1895, p. 109.

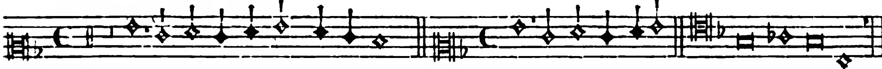
4) On an early sixteenth century MS. of English music in the library of Eton College. London, 1898, p. 5. 5) Ad. MS. 31922, f. 36b.

Dunstable, in which the tenor part takes rather a quaint form, it consists of five notes, with the words, »*Adorio tenor hic ascendens esse videtur Quater per genera tetracordum refitetur*«. Mr. J. F. R. Stainer has solved this puzzling direction as follows: — starting with the Dorian mode, this tenor appears to be ascending, let it be repeated four times in the four species of tetrachords; to illustrate this, he has kindly transcribed the music into modern notation, which is here under given.

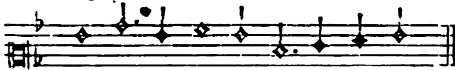
And with this comes to an end our glimpses of a by-gone age; one gathers some idea of the keen intellectual activity of our forefathers. Music had for them at least as vivid an interest as it has for us, and although we realise the difficulties they had to contend against, they, with more circumscribed outlook, with no notion of the great fabric they were helping to construct, worked on steadily and found their happiness in their art as it then existed.

Four different settings of *O rosa bella.*

1. **Hert.** O rosa bella.



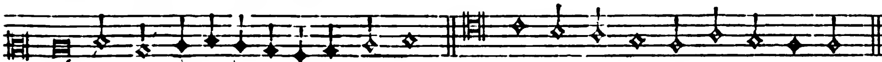
Okeghem.

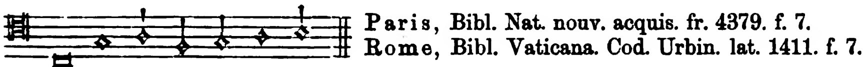


Alius discantus super O rosa bella.

Trient, Cod. 90. nos. 1127, 1128. ff. 444b., 445.

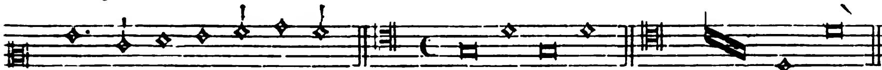
2. Jo. Ciconia. O rosa bella.





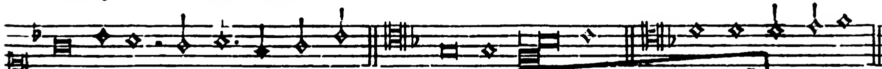
Paris, Bibl. Nat. nouv. acquis. fr. 4379. f. 7.
Rome, Bibl. Vaticana. Cod. Urbin. lat. 1411. f. 7.

3. Anonymous. O rosa bella.



Trient, Cod. 90. no. 1075. f. 362b.

4. Anonymous. O rosa bella.





Munich, Contratenor.

Trient, Cod. 90. no. 1083. f. 369b.
Perugia, Liceo Commun. G. 20. f. 91.
Munich, K. Bibl. Cod. germ. 810. f. 39.

Thematic list of Dunstable's Compositions[1]).

1. Agnus.

Discant. Trient, no. 16.

Trient, Cod. 92, no. 1556, f. 207 b. Dunstabl.
Trient, Cod. 87, no. 123, f. 139 b. Anglicus.
Trient, Cod. 87, no. 16, f. 23. Anonymous.

2. Albanus roseo.

Modèna, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstable.

3. Alma redemptoris.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

4. Alma redemptoris.
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 100. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1524. f. 168. Leonel.

Chorus.

5. Magnificat. Anima mea.
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 33. Dunstaple.

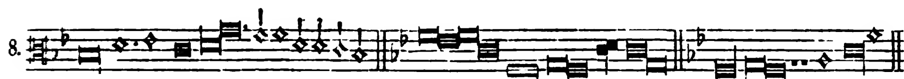
6. Ascendit Christus.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

7. Ave regina.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

1) The compositions are all written in three parts, with the exceptions of Nos. 19, 26, 35 and 44, which are in four parts.

8. 

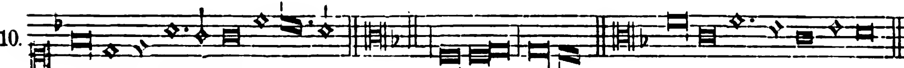
Beata dei genitrix.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

9. 

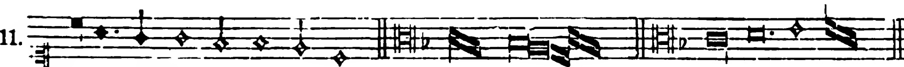
Beata mater.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 91. Dunstable,
Oxford, Bodleian. Selden MS. B. 26. f. 6 v. Anonymous.
Trient, Cod. 87. no. 131. f. 145b. Dunstable's name is crossed out, and Binchois written in stead.

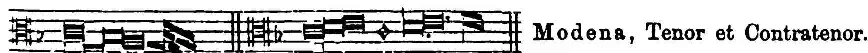
10. 

Christe sanctorum.

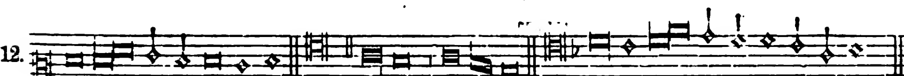
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

11. 

Crux fidelis.

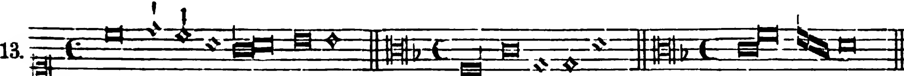
 Modena, Tenor et Contratenor.

Trient, Cod. 92. no. 1504. f. 139b. Jo. Dunstaple.
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 98. Dunstaple.

12. 

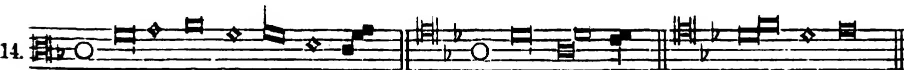
Dies dignus decorari.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

13. 

Et in terra.

Trient, Cod. 90. no. 1461. f. 106b. Jo. Dunstaple.
Trient, Cod. 90. no. 916. f. 140b. Anonymous.

14. 

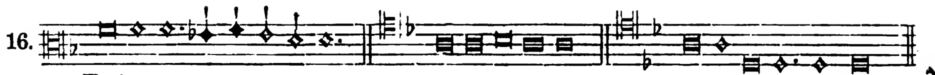
Et in terra.

Trient, Cod. 92. no. 1370. f. 8b. Leonell.
Trient, Cod. 90. no. 919. f. 143b. Anonymous.
Bologna, Liceo Commun. Cod. 2216. f. 24. Dunstable.

15. 

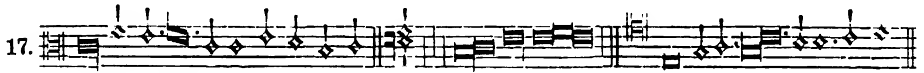
Et in terra.

Trient, Cod. 92. no. 1426. f. 69b. Jo. Dunstaple.

16. 

Et in terra.

Trient, Cod. 92. no. 1519. f. 159b. Dunstable.

17. 

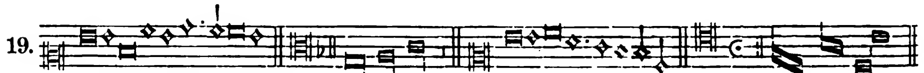
Gaude felix.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

18. 

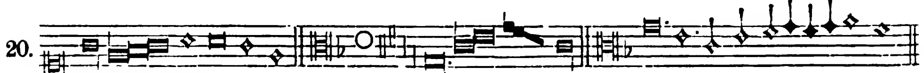
Gaude virgo katerina.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

19. 

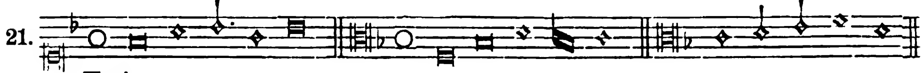
Gaude virgo salutata.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

20. 

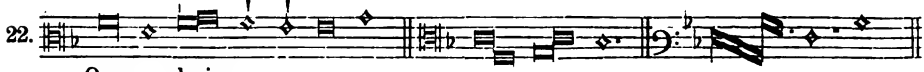
Gloria sanctorum.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

21. 

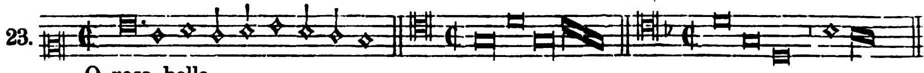
Kyrie.

Trient, Cod. 87. no. 101. f. 126. Dunstable.

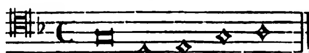
22. 

O crux gloriosa.

Trient, Cod. 92. no. 1523. f. 168b. Dunstabel.
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 120. Dunstabl.

23. 

O rosa bella.

 Dijon, 3rd voice. Concordans.

Rome, Bibl. Vat. Cod. Urbin. lat. 1411. f. 22. Dunstaple.
Paris, Bibl. Nat. MS. fr. 15123. f. 90. Anonymous.
Paris, Nouv. acquis. fr. 4379. f. 1 and 30. Anonymous.
Pavia, Liceo Commun. Cod. 362 f. 41.
Dijon, Cod. 295. f. 90. Anonymous.
Trient, Cod. 89. no. 575. f. 119b. Anonymous.
Trient, Cod. 90. no. 1074. f. 361b. Anonymous.

24.

Patrem.

Bologna, Contratenor.

Bologna, Liceo musicale. Cod. 37. no. 25. f. 23. Johannes Dunstaple Anglicus.
Trent, Cod. 92. no. 1462. f. 107b. Dunstaple.

25.

Patrem.

Trient, Cod. 92. no. 1520. f. 162b. Dunstabel.

26.

Praeco praeminentiae.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 128. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1538. f. 184b. Anonymous.

27.

Trient, Cod. 88. no. 248. f. 84. Dumstabl.

Puisque m'amour.

28.

Quam pulchra es.

Bologna, Liceo musicale. Cod. 37. no. 310. Dunstable.
Bologna. Liceo Commun. Cod. 2216. no. 84. Dunstable.
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 82. Dunstable.
Trient, Cod. 92. no. 1465. f. 110. Composer's name cut out.

29.

Regina celi letare,

Bologna, Cod. 37. no. 302. f. 277. Dunstaple.

30.

Regina coelorum.

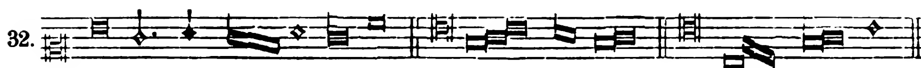
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

31.

Salve mater.

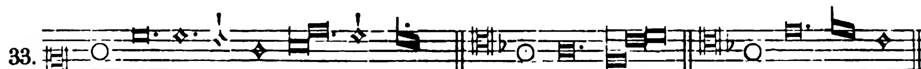
Modena, Tenor and Contratenor.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 117. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1544. f. 193b. Leonel.
Trient, Cod. 92. no. 1562. f. 215. Anonymous.

32. 

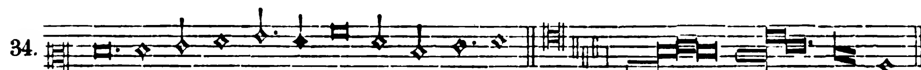
Salve regina.

Trient, Cod. 87. no. 24. f. 34 b. Dunstable.
Modena, Bibl. Est. Cod. V1. H. 15. f. 82. Dunstable.

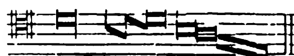
33. 

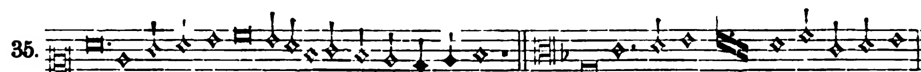
Salve regina.

Trient, Cod. 90. no. 1081 f. 366 b. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1577 f. 231 b. Dunstable.
Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 87. Leonell.

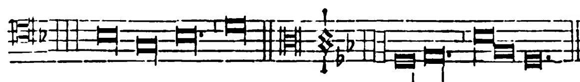
34. 
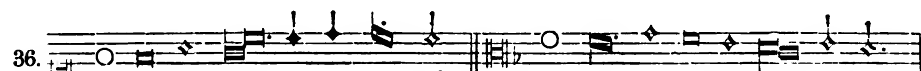
Salve regina.

 Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

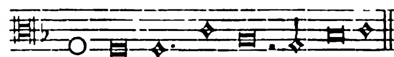
35. 

Salve scema.

 Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

36. 

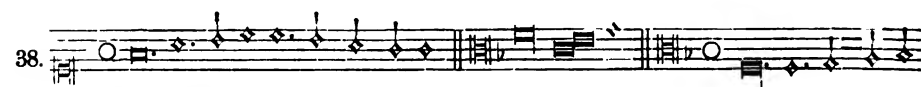
Sancta Dei genitrix.

 Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

37. 

Sancta Maria non est tibi.

 Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. Dunstaple.

38. 

Sancta Maria succurre.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 136. Dunstaple.
Trient, Cod. 90. no. 1051. f. 340 b. Anonymous.

39. Trient, Cod. 87. no. 222. f. 138. Jo. Dunstable.

Sanctus

40.

Sanctus

Trient, Cod. 90. no. 971. f. 254b. Dumpstabl.
Trient, Cod. 87. no. 78. f. 103b. Anonymous.

41.

Specialis virgo.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 81. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1500. f. 137b. Anonymous.

42.

Specioso facta.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 100. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1535. f. 180b. Anonymous.

43.

Sub tuam protectionem.

Bologna, Contratenor.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 116. Dunstaple.
Bologna, Liceo musicale Cod. 37. no. 309. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1463. f. 108b. Anonymous.

Veni Sancte Spiritus.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 107. Dunstaple.
Trient, Cod. 92. no. 1537. f. 182b. Jo. Dunstabl.
St. Edmund's College, Old Hall, MS. f. 55b. Anonymous.

45. [1]

Veni Sancte Spiritus.

Modena, Bibl. Est. Cod. VI. H. 15. f. 132. Dunstaple.
Trient, Cod, 92. no. 1543 f. 192. Dunstable.

46.
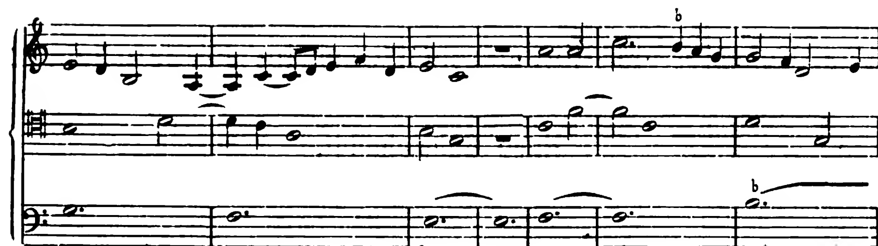
London, British Museum. MS. Add. 31922. f. 36b.
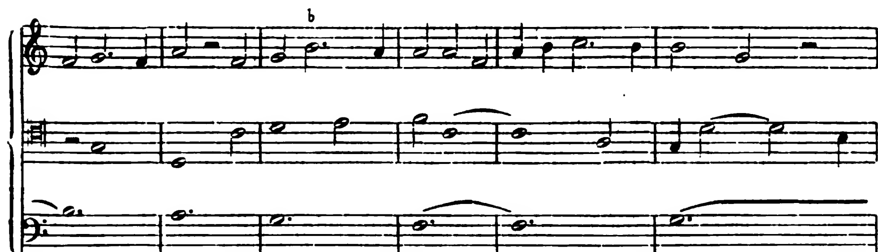
1) Et dicitur primo directe, 2º subverte lineam; 3º reverte remittendo tertiam partem et capies dyapenthe, si vis habere tenorem. Tenor ad longum (notation given).

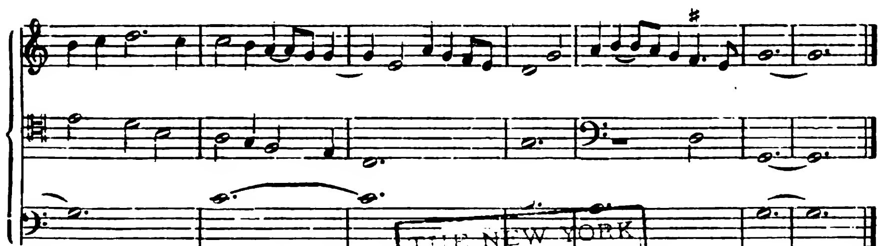
Composition by Dunstable in the British Museum.

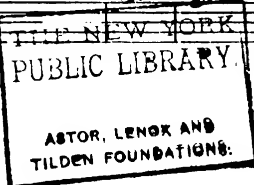
A dorio tenor hic ascendens esse videtur
Quater per genera tetracordum refitetur.

Transcription of the above by J. J. R. Stainer.








THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert

von

Hugo Goldschmidt.

(Berlin.)

Lavoix hat uns im ersten Kapitel des zweiten Teiles seiner *Histoire de l'instrumentation* nachgewiesen, daß Gesang und Instrumentenspiel bereits im 16. Jahrhundert Verbindungen eingegangen sind. Von einem der Behandlung der Gesangsstimmen gegensätzlichen, der Natur der angewandten Instrumente angepaßten Satz konnte zunächst noch keine Rede sein. Man vermochte nur durch die Beifügung des instrumentalen Klanges die Intonation zu sichern und dem Ensemble ein lebhafteres und prächtigeres Kolorit zu verleihen. Kennern und Freunden der a capella-Musik dürfte es nicht entgangen sein, daß sich nicht nur der hoch entwickelten, auf der Menschenstimme ruhenden Satzweise die bisher zu künstlerischen Zwecken dieser Art kaum verwendeten und in anderem Sinne gehandhabten Instrumente so nicht anpassen konnten, sondern daß durch diese instrumentale Beigabe der Eigenart der reinen Gesangsmusik Abbruch geschah. Äußerten sich doch noch im 17. Jahrhundert, lange nach der Einführung des Generalbasses, Stimmen für eine Trennung des mehrstimmigen Gesanges vom Instrumentenspiel. So sagt Lodovico Cenci in der Vorrede zu der *Partitura de' Madrigali* (Roma, 1647): *non vi ci dò il Basso continuo, perche l'Armonia delle sole voci humane a mio giuditio è molto più delicata della mischiata con le instrumentali*[1]). Die Verquickung beider Elemente blieb denn auch bis in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts die Ausnahme[2]).

Die erste Nachricht für eine künstlerische Verwendung der Instrumente im Madrigal liegt für das Jahr 1548 vor, in welchem nachstehendes, von Vogel[3]) verzeichnetes Werk erschien:

Cimello, Gioventhom | *libro primo de Canti à quatro voci* | *Sopra Madriali* (!) *e altre Rime con li* | *Nomi delle loro authori volgari e con le più necessarie osservanze instromentali e più convenevoli avvertenze* | *De toni accio si possano anchora Sonare* | *e Cantare insieme etc.*

---

1) Vgl. Vogel, Gedruckte weltliche Vokalmusik, I, S. 159.

2) Ich sehe hier von dem gelegentlichen oder erwünschten Ersatz einer oder mehrerer Stimmen durch Instrumente ab, den das Madrigal und deutsche Lied von jeher liebte. Ist doch die Führung einer Stimme nicht selten so geartet, daß eine instrumentale Ausführung als beabsichtigt erscheint. Man vergleiche beispielsweise Senfl's *Mir ist ein roth Goldfingerlein* in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. III.

3) A. a. O., I, S. 172.

Wo es galt, den Festen großer Herren durch Kraft und Glanz des Tonstückes ein prächtigeres und feierlicheres Gepräge zu verleihen, gesellte sich die Instrumentalmusik schon zeitiger den Chören bei. Die Vermählung des ersten Großherzogs von Toscana, Cosimo I. Medici, mit Eleonora von Toledo wurde 1539 durch ein Ballett im Madrigalstil gefeiert, dessen großer Aufwand an chorischen und instrumentalen Mitteln der Tragweite des Ereignisses Ausdruck geben sollte. Über andere Veranstaltungen dieser Art hat Lavoix in dem bereits angezogenen Werke ausführlich berichtet. Eine wirklich künstlerische Wirkung beabsichtigten sie nicht, und somit haben sie für unsern Gegenstand nur unter dem Gesichtspunkt Bedeutung, daß sie dazu beigetragen haben, den Klangsinn der Hörer gegen den einfachen Vokalsatz unempfänglicher zu machen, ihn mit dem reicheren Kolorit jener Mischung zu verwöhnen.

Der venetianische Meister Andrea Gabrieli erstrebt zuerst auf diesem Wege eine rein künstlerische Wirkung. Hier zeigte es sich, wie die venetianische Kunst geneigt war, durch Steigerung der Mittel in farbenprächtigstem Gewande zu erscheinen. Giovanni Gabrieli gab die Concerti seines Oheims mit den eignen im Jahre 1587 heraus[1]). Damals hatte sich die orchestrale Accidenz bereits eingebürgert, denn der Herausgeber sagt: *Havera esso ridotto a compita perfetione varij bellissimi Concerti, Dialoghi e altre Musiche, proportionate à Voci e Stromenti, come hoggidi s'usa nelle principali Chiese de Principi e nelle Academie Illustri etc.* Andrea Gabrieli hatte ja schon 1583 die *Psalmi Davidici* für Menschenstimmen und Instrumente geschrieben[2]).

Wie geartet diese orchestrale Benutzung, an welchen Stellen beide Elemente zusammentraten, wo sie sich schieden, darüber geben die venetianischen Altmeister keine Auskunft. Winterfeld beruft sich auf Praetorius' *Syntagma musicum*, dessen System auf dem Zusammenwirken gleichartiger Instrumente, zu Chören vereinigt, beruht. Man baute bekanntlich die Mehrzahl der Instrumente in allen Tonlagen. Seltener scheint Praetorius verschiedene Geschlechter vereinigt zu haben. Gleichwohl war ihm der Vorzug dieser Mischung nicht unbekannt, da er berichtet, er habe die siebenstimmige Motette des Jaches de Werth »mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Cythern, vier Clavicembeln und Spinetten, sieben Violen da gamba, zwei Querflöten, zwei Knaben, einem Altisten und einer großen Baß-Geigen ohne Orgel oder Regal musiciren lassen«. Wir werden erfahren, daß die chorische Verwendung einer in jedem Fall nach dem Charakter des Stückes bestimmten Mischung in Italien bereits im 16. Jahrhundert hat weichen müssen.

Zahlreiche theoretische und praktische Werke desselben Jahrhunderts

1) Vgl. Vogel, a. a. O., I, S. 252.
2) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter. II, S. 98.

überliefern uns die Gepflogenheit, eine Stimme des mehrstimmigen Satzes, den Kantus, zu diminuieren, also die größeren Notenwerte in Passaggien und Verzierungen zu zerlegen. Bovicelli[1]) giebt neben ausführlichen theoretischen Anweisungen auch ihre Nutzanwendung in einer Reihe weltlicher und geistlicher Stücke[2]). Mit der Aufhebung der Gleichberechtigung der Stimmen mußte die kolorierte Stimme zum Träger des Melos, die anderen zu Begleitstimmen werden. Der Schritt zur Überlassung der untergeordneten Stimmen an Instrumente lag um so näher, als man ja von jeher die eine oder die andere instrumental auszuführen gewohnt war. Der Diskant zweier Madrigale zu der Commedia, die gelegentlich der Hochzeit von Cosimo Medici und Leonore von Toledo 1539[3]) in Scene ging, wurde gesungen, die anderen Stimmen in dem einen von einem *gravicembalo con organetti e con varii registri*, in dem anderen von einem *Violone* gespielt[4]). Aber erst für das letzte Jahrzehnt vermag ich die Vereinigung mehrerer Instrumente als Begleitung einer führenden Stimme nachzuweisen. Von nun an bewegte sich die Zusammensetzung instrumentaler und vokaler Mittel in zwei Richtungen. Einmal verharrte sie zunächst noch in der älteren Behandlungsweise, die Stimmen zu verdoppeln, also kolorierend zu wirken; dann aber erhebt sie sich bereits zu einer wirklichen Begleitung.

Durch die Vorrede zu den *Intermedii et Concerti | fatti per la Commedia rappresentata in | Firenze | Nelle Nozze del Serenissimo | Don Ferdinando Medici | e Madama Christiana di Lorena | Gran Ducha di Toscana* des Christofano Malvezzi, gedruckt zu Venedig 1591[5]) sind wir über die Zusammensetzung und Behandlung des instrumentalen Körpers unterrichtet. Die orchestrale Kolorierung wollte überall dem besondern Inhalt des Madrigals gerecht werden. Jedesmal und für jeden Gesang wurde der Klangeffekt sorgsam erwogen und bestimmt. Es gab noch kein aus bestimmten Instrumenten gefügtes Ensemble, aus dem sich für gewisse Ausnahmen Gruppen auslösten, wie die Tonsprache des späteren auf dem Streichquartett und Clavicembalo ruhenden Orchesters andere Instrumente allein zur Schilderung besonderer Affekte erklingen ließ. Nur die Grundlage ist bereits ein Tasten-Instrument. Der Baß wurde durchweg von drei *Organi di legno* ausgeführt, kleinen Orgeln

---

1) Bovicelli, Giov. Battista, *Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti Passeggiati di . . . Musico nel Duomo di Milano, in Venetia appr. Giac. Vincenti* 1594 (Exemplar in Berlin, Bibl. des Gymn. zum grauen Kloster).

2) Vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften für Musikgesch. XXIII, 1891; und meine »Ital. Gesangsmethode des 17. Jahrh.«, Anhang, S. 20 ff.

3) Vgl. Vogel, a. a. O., II, S. 382 über Titel und Inhalt des Werkes.

4) Vgl. auch Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Musik-Beilage Nr. 38.

5) Vgl. Vogel, a. a. O., I. S. 382 ff.

mit Flötenstimmen, eine derselben ging in der tieferen Oktave (*e una all' ottava più bassa*). Mit ihnen traten die verschiedensten Instrumente in den mannigfaltigsten Kombinationen zusammen. Am schlichtesten gestaltet ist die Begleitung der Einzelstimmen (in zwei Fällen oblag sie sogar ganz wie bei den Intermedien von 1539 nur einem Instrument, hier dem Chitarrone). Sie bestand aus einem *Leuto grosso*, einer Baßlaute, und zwei Chitarronen, tiefen Lauten-Instrumenten, die als Abart der Theorbe vielfach in diesem Sinne Verwendung fanden[1]). Zuweilen ersetzte eine *Lira arciviolata*, ein tiefes Streichinstrument, einen der Chitarronen[2]). Trotz der ausdrücklichen Versicherung in der Vorrede, die Orgeln hätten in allen *concerti* gespielt, ist nicht anzunehmen, daß sie auch hier mitwirkten. Die genannten Instrumente genügten vollauf. Auch erwähnt ihrer die specielle Anführung, welche im neunten Stimmheft steht, nicht.

Der Begleitung der Einzelstimme am nächsten steht die instrumentale Kolorierung der dreistimmigen Tanzlieder, welche die berühmten Sängerinnen Vittoria Archilei, Lucia und Margherita Caccini sangen, tanzten und mit einer spanischen und neapolitanischen Chitarrina sowie einem *Cembalino adornato di sonagli d'argento* accompagnierten. Unter diesem mit Silberglöckchen geschmückten Cembalino darf man sich eines jener kleinen tragbaren Cembali vorstellen, die neben den großen, auf Füßen ruhenden in Gebrauch waren.

In dem vierstimmigen *Misero habitator* des Gio. Bardi, von vier Solostimmen gesungen, vereinigten sich vier Posaunen und vier Violen, also in jeder Stimme je eines dieser Instrumente, und eine Lira, welche den Orgel-Baß verstärkte. Nur hier sind Posaunen angewendet. Das Gedicht spricht von den Schrecken der Unterwelt: *Misero habitator del cielo Averno — Giù nel dolente regno — Null' altro scenderà ch'invidia e sdegno etc.* Die symbolische Beziehung des Posaunenklanges zu ernster Feierlichkeit war bereits lebendig. Sie besteht auch im 17. Jahrhundert fort, und Monteverdi, Cavalli und Cesti nehmen Zinken und Posaunen, wo sie uns in die Unterwelt einführen.

In dem fünfstimmigen *E noi con questa* traten zu den Stimmen einmal die oben für die Begleitung der Einzelstimme genannten Lauten und Chitarronen, dann eine Baß- und Tenor-Viola, beide *a braccio* gespielt, da das tiefste Streichinstrument als *sotto Basso di Viola* figuriert, endlich ein *piccolo*, vielleicht eine Flöte, die mit dem Cantus ging, und eine Harfe.

Die Besetzung der anderen Madrigale ähnelt den geschilderten. Sie

1 Vgl. Fleischer, Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente, Berlin 1892, S. 62 ff.

2 Vgl. Fleischer, a. a. O., S. 79 und Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente, S. 248 ff.

wurde aber jedesmal, wenn auch leicht, modificiert. So wird für das erste Intermedium der sonst nicht gewünschte tiefste Baß (*sotto Basso*), eine Gambe in Violenform, verlangt und für das dritte zwölfstimmige Intermedium *Combattimento di Apolline col serpente* des Luca Marenzio[1]): Harfen, Lauten, Liren, Baß-Violen, Baß-Tromben, Zinken und ein Violino. Die Violine findet sonst nur in den Sinfonien Verwendung. Hier trat der gesamte Apparat in Wirksamkeit. So war die dem ersten Madrigal angefügte Sinfonia folgendermaßen besetzt: 6 Lauten, und zwar 3 große und 3 kleinere, eine Baß- und 3 Tenor-Violen, 4 Posaunen, 1 Zinken (*Cornetto*), 1 *Salterio*[2]), 1 *Cetera* (Zither), 1 *Mandola* und 1 ganz hohe Viola (*Sopranino di Viola*).

Das begleitende, die Stimmen stützende Orchester bestand aus folgenden Instrumenten:

1) Akkord-Instrumente: 3 *Organi di legno*, 1 *organo di pivetti* (?)
2) Saiten-Instrumente: Chitarrone, spanische und neapolitanische Chitarrina, kleiner Chitarrone, Cembalino, Diskant- Tenor- Baß-Viola da braccio, Viola da gamba (*sotto Basso di Viola*), Lira, die beiden in Italien gebräuchlichen Formen als *Lira arciviolata*, große Laute und als kleine Lira[3]), endlich Lauten und Harfen.
3) Blas-Instrumente: Trombonen in verschiedenen Größen und ein Piccolo (hohe Schnabelflöte).

Im vollen Orchester der Sinfonien traten zu den Saiten-Instrumenten: Guitarren, eine Violine, eine *Viola bastarda*[4]) Salterio, Zither, Mandola, zu den Blas-Instrumenten: Zinken und eine Querflöte (*Traversa*).

Nicht minder reich gestaltet ist die Kombination, die Hercole Bottrigari[5]) mitteilt: *un Clavicembalo grande, e una Spinetta grande, tre Lauti di varie forme, un gran' quantità di Viole, e un' altra di tromboni, due Cornetti, un diritto e uno torto, due Ribechini, e aliquanti flauti grossi, diritti e traversi, una Arpa doppia e una lira.* Der Ribechino ist in der Form sowohl von der Viola als der Poche unterschieden[6]). Ursprünglich ein tiefes Saiten-Instrument, entwickelt es sich erst später zum Diskant[7]).

Die Symptome der nahenden Umgestaltung sind es, die Malvezzi's Intermedien bedeutungsvoll erscheinen lassen. Man ist des Madrigal-

1) Text von Rinuccini.

2) Nach Fleischer, a. a. O., S. 44, ein hackebrett-artiges Instrument.

3) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 248 ff.

4) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 281; dort findet sich auch Praetorius' Beschreibung des Instruments.

5) H. Bottrigari, *Il Desiderio, overo di concerti di varij Strumenti musicali dialogo di Alemanno Benelli, nella ristampa del Ill. Sig. Cavaliere H. B. etc. Venetia 1594 (ristampa in Bologna)*.

6) Vgl. Fleischer, a. a. O., S. 76. 7) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 39 ff.

Gesanges a capella überdrüssig, man sucht ihn mit den reichsten instrumentalen Klangwirkungen aufzufärben. Auch über die Begleitung der Einzelstimme mit dem Chitarrone oder der Laute sucht man hinaus zu kommen und verteilt die Mittel- und Baßstimmen an eine Mehrzahl von Instrumenten. So stellt sich das Madrigal *a voce sola* zum ersten Mal zum Wettbewerb mit der älteren Kunst, und zwar mit den berühmtesten Vertretern Peri und Cavalieri neben Antonio Archilei und Christofano Malvezzi. Noch erscheint freilich die Oberstimme mehr als das Resultat der gesamten Harmoniefolge. In der Partitur erweist sie sich noch als integrierender, gleichwertiger Teil des Stimmgefüges. Aber um sie von den anderen zu emancipieren, sie glänzender und selbständiger zu gestalten, wird sie diminuiert, in Passaggien und Verzierungen aufgelöst und gesondert im Stimmheft des Cantus aufgeschrieben. Die Bemerkung Malvezzi's: *Questo Madrigale* (*Godi turba mortal*) *fu cantato da* Honofrio Gualfreducci *»vagamente« sopra un chitarrone* deutet bereits auf jene Freiheit der Ausführung, auf welche die Meister des *stilo nuovo* so großes Gewicht legen. Die Madrigale *Godi coppia reale* und *Dalle più alte sfere*[1]) teile ich im Anhang No. I A und B mit.

Noch dasselbe Jahrzehnt sieht den Ausbau dieser Neuerung. Der Basso continuo ersetzt die Notierung realer Stimmen, der Cantus wird freier, unabhängiger gestaltet, immer mehr der Eigenschaft eines Gliedes eines aus gleichberechtigten Stimmen zusammengesetzten Satzes entkleidet, die schwerfälligen, schwer sanglichen Passaggien, die ihm bisher nur scheinbar das Ansehen der Führung gaben, durch einfachere, melodisch gestaltete Tonformeln ersetzt, die dem Gehalt des Gedichtes näher zu kommen strebten. So waren auch dem Instrumentenspiel neue Bahnen gewiesen. Mit dem Einzelgesang entsteht die orchestrale Begleitung zu gleicher Zeit. Zum ersten Mal tritt neben der rein koloristischen Aufgabe diejenige einer begleitenden, die Gesangsstimme stützenden. Das musikalische Drama, auf diese unzulänglichen Mittel gestützt, übernimmt beide Arten des Instrumentenspiels, das lediglich koloristische im Chorsatz, das selbständig begleitende im Sologesang.

II.

Mit der Inauguration des musikdramatischen Lebens sollte sich die orchestrale Behandlung des begleitenden Instrumentalkörpers von der

---

1) Ohne die kolorierte Stimme abgedruckt bei Kiesewetter, a. a. O. Nach dem Ritornell finden sich folgende Worte: *Questo madrigale cantò sola* Vittoria, *moglie* d'Antonio Archilei, *che gratissimi servono il Serenissimo Gran Duca sonando Ella uno Leuto grosso accompagnato da due Chitarroni, sonati uno dal detto suo marito e l'altro da* Antonio Naldi *anche esso servitore stipendiato della medesima Altezza e gareggiò, la dolcezza del suono e del canto con la vaghezza della Musica, laquale è di* Antonio Archilei.

begleiteten Kammermusik und Kirchenmusik nur sehr allmählich loslösen. Die ersten Versuche des *stilo rappresentativo* fußen noch auf den Erfahrungen, die man mit der Kolorierung des a capella-Gesanges und der Umschmelzung des mehrstimmigen Madrigals in ein begleitetes Gesangsstück gesammelt hatte. Erst Monteverdi's *Orfeo* bedeutet ein zielbewußtes Hinausgehen über sie. Die Lektüre der die ersten dramatischen Versuche begleitenden Vorreden läßt unschwer erkennen, daß die vornehmste Bemühung auf die Ausarbeitung und Ausführung des gesanglich-deklamatorischen Teiles und auf die scenische Wiedergabe in weit höherem Grade gerichtet war, als auf die klanglich-instrumentale Gestaltung. Wesentliche Hindernisse bereitet der Forschung in dieser Hinsicht die gerade in jene Zeit fallende Einführung des Basso continuo, die eine unvollständige auf die Gesangsstimme und die meist unbezifferten Bässe beschränkte Niederschrift zur Folge hatte. Wie die *Commedia dell' arte* den Berufs-Schauspielern nur ein Scenarium gab, das auszufüllen ihre besondere Kunst vorstellte, so beschränkte sich der Opernkomponist auf jene gekürzte, stenographische Notierung, für deren Ergänzung er auf die im Improvisieren geschulten Sänger und Spieler rechnen konnte[1]. Nur die Singstimme wurde bis auf gewisse Zuthaten ausgeschrieben, jedenfalls bot sie dem geübten Sänger hinreichenden Anhalt zu einer stilgerechten Behandlung. Die Begleitung dagegen wird auf ein System zusammengezogen und nur bei den Kadenzen durch übergesetzte Zahlen harmonisch erläutert. Wir wissen aus Caccini's *Nuove musiche*, aus Cavalieri's *Rappresentazione di anima e di corpo*, aus Peri's *Euridice*, endlich aus Agazzari's *Del sonare sopra'l Basso con tutti li strumenti e del uso loro nel concerto*, *Venetia 1608*, daß der. Continuo sich durch Hinzufügung von Mittelstimmen zu einer fortlaufenden harmonischen Grundlage zu erweitern hatte, auch dort, wo Zahlen eine Vervollständigung nicht andeuten. Die mitgeteilten Madrigale dürften auch für die Zeit nach der Reform lehren, wie die Behandlung des Satzes erfolgte.

Winterfeld schloß aus der rhythmisch freien Behandlung des deklamatorischen Gesanges, auf die überall Gewicht gelegt wird, daß die Ausführung des Continuo lediglich einem Akkord-Instrument oblag. Diese Ansicht ist durch neuere Arbeiten widerlegt. Einmal gesellten sich dem Akkord-Instrument Theorben, Lauten auch Gamben hinzu, an vielen Stellen gestaltete sich sogar die schlichte akkordische Begleitung zu einem künstlichen Gewebe, das von einer Reihe von Instrumenten auf Grundlage einer für die Aufführung besonders gefertigten Intavolatur ausgeführt wurde. Ich darf mich hier mit einem Hinweis auf meinen Aufsatz »die In-

1) Vgl. meine »Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, S. 107 ff. sowie Fr. Chrysander, Lodovico Zacconi, in der Vierteljahrsschrift für Musikw., 1892, S. 371 ff. und Seiffert-Fleischer, Geschichte der Klaviermusik, S. 29.

strumentalbegleitung der italienischen Musikdramen im 17. Jahrhundert«[1]), begnügen. Die Veränderungen und Diminutionen, welche die Spieler, gleichwie die Sänger, reichlich anbrachten, konnten nur auf Grund einer jedem Spieler vorliegenden, den Baß mit umfassenden Stimme gewagt werden. Nur in diesem Rahmen bewegte sich die Phantasie des Ausführenden frei.

Meine dort ausführlich begründete Ansicht hat durch die Auffindung der Instrumenten-Stimmen zu einigen Opern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Bestätigung gefunden. In der Bibliothek Barberini zu Rom fand ich Partitur und Stimmen folgender Opern im Manuskript:

1) Commedia in musica, intitolata: *Fidalba ed Oreste* (Sign. XLVII 101).
2) *Irene e Floro*, Commedia, con instrumenti (Sign. XLVII 84/88).
3) Commedia in musica intitolata: *Dorinda e Silvio*, a cui sono unite le parti instrumentali (Sig. XLVII 96/97).
4) Commedia *Dalla Padella alla Bragia* ... delle Nozze della Signora Constanza Barberini con il Duca di S. Marco ... 168 ... Poesia del Signor Abbate Contini, Musica del Signor Angelo Olivieri.

Die Autoren von 1—3 sind unbekannt, über Contini und Angelo Olivieri konnte ich Zuverlässiges nicht ermitteln. Fétis kennt nur Giuseppe Olivieri und seinen Nachfolger am Lateran Antonio Olivieri. Der Partitur, welche den Continuo sowie die vokalen und instrumentalen Stimmen enthält, liegt nun bei: der *Concertino*, die Stimme des Akkord-Instrumentes, des Clavicembalo. Er umfaßt neben dem Continuo die anderen Stimmen nur in so weit, als das zur Ausgestaltung der Begleitung notwendig war. Wenn beispielsweise zwei Violinen und eine Tromba konzertieren, so fehlt die letztere. Auch die Gesangsstimme ist zuweilen nur im Einsatz nach dem Ritornell durch das erste Textwort angedeutet. Von den einzelnen Instrumenten-Stimmen fand ich nur diejenigen der Streicher, nämlich der Violinen, der Viola, und des Baß-Violone, der stets mit dem Continuo geht. Für unsern Gegenstand nun ist von Bedeutung, daß diese Stimmen sämtlich, natürlich mit Ausnahme derjenigen des Baß-Violone, den Continuo mit anführen. Sie enthalten also zwei Systeme. Die Erklärung ist oben gegeben worden; um den Spielern die Freiheit des Diminuierens zu wahren, mußte ihnen die harmonische Folge durch den Baß gegeben sein. Ohne ihn wären sie an die peinliche Wiedergabe des Niedergeschriebenen gebunden gewesen. Der Schluß auf die musikalische Inscenierung der älteren Opern ist nicht von der Hand zu weisen. Der Tonsetzer schrieb die Partitur nur gerade so weit nieder, daß der Zusammenhang und der Verlauf des Ganzen zu übersehen war, also ohne

1) Monatshefte für Musikgeschichte, 1895.

die Bässe zu beziffern und die Beteiligung des Orchesters zu detaillieren. Selbst Monteverdi giebt zwar im *Orfeo* an, welche Instrumente in Thätigkeit treten, ohne ihnen aber durchweg eigene Systeme anzuweisen. Nur vereinzelt im *Ballo delle ingrate* und im *Combattimento di Tancredi e Clorinda* erhalten die vier Streich-Instrumente eigene Systeme. Für den *Orfeo* geschah mithin die Verteilung der Instrumenten-Stimmen noch ganz wie bei Caccini's und Peri's Opern, nämlich durch Herstellung einer Intavolatur, aus der die einzelnen Stimmen ausgefertigt wurden. Agazzari erzählt uns, warum die Meister ihre Partituren nicht in der Form ihrer Ausführung niederschrieben. Sie scheuten die große Mühe und bedachten die größere Kostspieligkeit des Druckes einer vollständigen Partitur[1]). Nachdem wir diese Grundlagen gewonnen, können wir an die Betrachtung der orchestralen Entwickelung herantreten.

Die vorzüglichsten Quellen bieten uns die Vorreden der ersten gedruckten Opern. Nur Caccini läßt uns hier im Stich, so ausführlich er sich über die anderen Faktoren seiner neuen Kunst ausläßt. Ein vollständiges Bild geben uns aber selbst die Mitteilsameren nicht, weder Peri in der Vorrede zur *Euridice* noch Giudotti in der von ihm besorgten Ausgabe der *Rappresentazione di anima e di corpo* des Cavaliere. Wir sind auf folgende Thatsachen beschränkt: Das Orchester nahm nach Giudotti anfangs seine Aufstellung hinter dem Vorhang der Scene (*dietro le tele della scena*[2]). Seine Stärke sei bedingt durch die Größe des Saales, also von Fall zu Fall zu bestimmen. Die Zusammensetzung, die klangliche Mischung richte sich *all' effetto del recitante.* Das Akkord-Instrument bildet auch hier die Grundlage, also das Clavicembalo alternierend mit der Orgel. Mit ihnen gehen andere Instrumente mannigfache Kombinationen ein, mit dem Clavicembalo die *Lira doppia*, der *Chitarrone* oder *Tiorbe* (sic!), ganz wie in der Begleitung des von einer Stimme gesungenen Madrigals, mit dem *Organo soave* (wohl gleichbedeutend mit *Organo di legno*) zwei Flöten, »*flauti overo due tibie all' antica che noi chiamiamo Sordelline*«. Tritt in der *Rappresentazione* das »Vergnügen« mit zwei Genossinnen auf, so spielen sie wie die drei berühmten Sängerinnen bei der Medicäischen Hochzeit des Jahres 1591 einen *Chitarrone*, eine *Chitarina alla Spagnuola*, und ein »*Cimballetto con sonagline alla Spagnuola.*« Unter dem zuletzt genannten Instrumente dürfte eine Abart jener in zahlreichen Formen verbreiteten Portativ-Cembali gemeint sein[3]).

In den Sinfonien und Ritornellen sollten die genannten Instrumente

1) Ähnlich Ottavio Durante in den *Arie devote* von 1608: *Havendo havuto mira alla facilità come anche alla sminuire in parte la fatiga dell' intagliatore etc.*

2) Vgl. Vogel, a. a. O., I, S. 151.

3) Vgl. Carl Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, in Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1892, S. 103.

zusammen erklingen, und, um den Glanz der höchsten Stimme zu erhöhen, noch eine Violine (nicht Diskant-Viola!) mitspielen. Peri's Aufzählung der in der *Euridice* verwendeten Instrumente ist nicht vollständig, wie Ambros[1]) irrtümlich behauptet. Er hebt nur das Gravicembalo, die Lira grande, und die große Laute als besonders thätig hervor. Daß auch Flöten mitspielten, ergiebt sich aus dem in der Vorrede erwähnten ›*Triflauto*‹, einem Phantasie-Instrument. In Wirklichkeit bliesen drei Diskant-Flöten, für welche die Partitur an dieser Stelle drei Systeme aufweist[2]).

Wenn die Historie Monteverdi als den großen Organisator des Orchesters zu nennen und seinen *Orfeo* als den Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung hinzustellen beliebt[3]), so ist das nur bedingt zuzugeben. Die Behandlung des Orchesters in dieser Oper ist das Experiment eines genialen, nach neuen Ausdrucksmitteln ausschauenden Geistes und doch gleichzeitig die letzte, groß gedachte Entfaltung des alten Instrumentenspiels, der Abschluß und Gipfelpunkt der älteren Entwicklungs-Phase, nicht aber der Ausgang zu einer neuen Gestaltung. Denn Monteverdi hat in seinen späteren Werken, soweit sie uns erhalten sind, nie wieder auf die hier vorherrschende Form der Instrumentation zurückgegriffen. Vielmehr besteht sein Verdienst in der Vereinfachung der Zusammensetzung, in der Entfernung der im Zusammenklange für unbrauchbar erkannten älteren Instrumente, in der Einführung der in der Violinform gebauten Gattung der Streichinstrumente als Ersatz für die Violen, endlich in der Vervollkommnung des Satzes in musikalisch-technischer Hinsicht als einer Kombination von vier realen Stimmen. Er hat sich somit wirklich das größte Verdienst um die Entfaltung des orchestralen Orchesterspiels erworben. Nicht der *Orfeo* aber ist es, in dem er neue Bahnen betrat — hier schloß er endgültig mit der älteren Kunst ab —, sondern seine kleineren Werke, der *Ballo delle ingrate* und der *Combattimento di Tancredi e Clorinda* bezeichnen den Wendepunkt seines Schaffens.

Die instrumentalen Mittel des *Orfeo* sind im wesentlichen keine anderen, als diejenigen, denen wir bereits begegnet sind. Nur sind sie, weil dem musikliebenden Herzog Vincenz von Mantua, an dessen Hofe er 1607 zur Aufführung gelangte, die reichsten Mittel zur Verfügung standen, gesteigerte und vereinigen wohl alle Kombinationen, denen wir bisher begegnet sind. Der *Orfeo* gewährt uns wie kein anderes Werk der Zeit einen Einblick in die Behandlung des Orchesters, einmal weil hier die sonst wohl gebotene Rücksicht auf beschränkte Mittel hinweg fiel, dann

1) Geschichte der Musik IV, S. 272.

2) Peri's *Euridice* ist in einem sehr mittelmäßigen Neudruck erschienen: Edizione Privilegiata G. G. Guidi, Firenze 1863.

3) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter, II, S. 111.

aber weil diese Partitur im Gegensatz zu den übrigen ihrer Zeit in der Bestimmung des Zusammenklanges genauer ist. Dem größten Teil der auf dem zweiten Blatt aufgezählten Instrumente sind wir bereits begegnet. Als Akkord-Instrumente sind zwei »*Gravicembani*« (soviel als Clavicembali), zwei *Organi di legno*, sowie ein Regal (in der Partitur selbst ist von »*Regali*« die Rede), eine kleine Orgel mit Zungenstimmen, benutzt. Als bassierende Instrumente unterstützen den Continuo: zwei *Contrabassi di Viola*, zweifellos Kontrabässe in unserem Sinne, also in Violinform gebaut, wie sie damals in Italien gebräuchlich waren, drei Baßgamben, also Viola-Bäße in der alten Gambenform, endlich zwei Chitarronen. Die Teorba fehlt in diesem Chor. Das Streicher-Ensemble setzt sich zusammen neben den genannten Baß-Instrumenten aus zwei *Violini alla Francese* und 10 *Viole da brazzo* (sic!). Rühlmann[1]) vermutet, daß mit Violini alla Francese Pochen, Pocchetten gemeint seien, nicht Violinen, an die man denken könnte. Hätte er die Partitur genauer eingesehen, so hätte er die Bestätigung seiner Vermutung darin gefunden, daß an mehreren Stellen *Violini ordinarij*, deren das Verzeichnis nicht gedenkt, gefordert werden[2]), offenbar in beabsichtigtem Gegensatze zu den kurz vorher vorgeschriebenen *Violini piccoli alla Francese*. Das Verzeichnis ist also auch hier unvollständig.

Die Verwendung von Violinen neben Pocchetten ist sicher. Die 10 Viole da brazzo stellen ein in sich vollständiges Quartett dar: Diskant-, Alt-, beziehungsweise Tenor- und Baß-Violen da braccio. Die Diskant-Violen gingen zuweilen unison mit den Violinen, doch erhalten sie auch selbständige Systeme, gleichwie die Baß-Viola da braccio vom Continuo und dem Baß-Violone, beziehungsweise der Baß-Gambe[3]) vielfach getrennt geführt ist. Wir dürfen uns die Behandlung des Streichkörpers derjenigen im *Ballo delle ingrate* des Jahres 1607 analog denken. Dort werden fünf Armgeigen neben dem Clavicembalo und dem Chitarrone gewünscht, nach Bedürfnis seien sie zu verdoppeln. (*Li quali strumenti si raddopiano secondo il bisogno della grandezza del loco, in cui si devisi rappresentare.*) Die gedruckten Stimmbücher zu den *Madrigali guerrieri et amorosi*, welche den *Combattimento di Tancredi e Clorinda* enthalten — das Stück wurde 1624 in Venedig im Hause des Girolamo Mocenigo erstmalig aufgeführt[4]) — weisen fünf Instrumenten-Stimmen auf. Die Diskant-Viola beziehungsweise die Violine ist im *C*-Schlüssel der ersten Linie, die Alt-Viola in demjenigen der dritten, die Tenor-Viola in demjenigen der vierten Linie, die Baß-Viola im *F*-Schlüssel

1) Geschichte der Bogeninstrumente, S. 65.
2) Vgl. Akt II auf S. 252 der Ausgabe der Gesellschaft für Musikforschung.
3) Vgl. über diese tiefste Armgeige Rühlmann, a. a. O., S. 246.
4) Vgl. Vogel, Claudio Monteverdi, Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1887, S. 379.

notiert. Unter dieser Baß-Viola ist eine Armgeige zu verstehen (denn es ist in der Vorrede ausdrücklich von Violen da braccio die Rede), also ein Instrument, das tiefer reichte als die Alt- beziehungsweise Tenor-Viola. Auch im *Orfeo* ist dieses Instrument von der Kniegeige unterschieden. In dem Ritornell des II. Aktes, das dem Duett des Hirten *In questo prato* vorangeht, ferner in der Arie des Orfeo im III. Akt[1]) ist ausdrücklich ein Basso di Viola da braccio vorgeschrieben. Der Umfang ist *G*—*d*¹. An andern Stellen, wie im III. Akt bei dem Gesang *Sol tu, nobile Deo*, und in der Sinfonie vor dem Gesang des Orfeo *Ei dorme*[2]) soll dagegen ein Contrabasso di Viola da gamba spielen. Der Chor der Armgeigen vertritt also alle Stimmgattungen. Die Diskant-Viola, welche bald fast ganz von ihrer siegreichen Nebenbuhlerin, der Violine, verdrängt werden sollte, bleibt im *Orfeo* noch neben ihr thätig. Sie wird bald im *C*-Schlüssel der ersten Linie, bald im *G*-Schlüssel der zweiten Linie notiert.

Der Chor der Bläser besteht aus zwei Gruppen, dem Clarino, drei Tromben, sowie vier Tromboni und dem Zinken (*Cornetto*) einerseits, den Flöten andrerseits. Der Begriff des Clarino als einer hohen Trompete ist bekannt. Die anderen Trompeten verfügten über eine Dämpfungs-Vorrichtung (*Trombe sordine*). Sie sind in *C* notiert und standen in diesem Ton. Wollte man sie dämpfen, so mußte um einen Ton höher, also in *D*, intoniert werden. Eichborn[3]) giebt *D* als Hauptstimmung an und beruft sich auf Praetorius, der berichtet: »vor wenigen Jahren hat man sie .... in der Mensur verlängert, oder aber Krummbügel darauf gestecket, daß sie ihren Baß um einen Ton tiefer in Modum hypojonicum gestimmt.« Die Einführung der *C*-Trompete liegt demnach doch weiter zurück, als Praetorius annimmt. Die Trompeten treten auf als *Quinta* in der Principalstimme, dem *Alto e Basso* (Praetorius nennt sie »Alter Baß«) und dem *Vulgano*, der die Quint zum Baß angiebt[4]).

Die Cornetti und Tromboni mögen den damals üblichen Formen entsprochen haben[5]). Zwei Arten von Diskant-Flöten scheinen angewendet worden zu sein. Das Verzeichnis erwähnt nur: *un Flautino alla vigesima seconda;* im II. Akt[6]), in dem Ritornell des Gesanges *Qui le Nape* sind aber *due Flautini* vorgeschrieben. Die Bezeichnung *alla vigesima seconda* ist der Nomenklatur der Orgel entnommen[7]) und bedeutet: zwei und zwanzig Töne über dem *c* des Principal (8 Fuß). Der tiefste Ton dieser

1) Vgl. S. 154 bez. S. 188 der genannten Publikation. 2) Ebenda S. 190 und 193.

3) Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1881.

4) Vgl. Monatshefte f. Musikgesch., 1878, S. 51 und Ernst Euting, Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert, Dissertation, Berlin 1899.

5) Vgl. Euting, a. a. O., S. 32 und 42. 6) A. a. O., S. 155.

7) Die Erklärung verdanke ich Herrn Dr. Kopfermann zu Berlin.

Langflöte ist also c^1. Offenbar handelt es sich um eine der höchsten Arten der Langflöten, die nach Praetorius in acht Formen gebaut wurden[1]). Dagegen sind die *Flautini* der erwähnten Scene tieferen Umfangs, ihre Grundtöne sind c^1 beziehungsweise f^1. Doch scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Notierung eine Oktave tiefer steht, als sie klangen. Das Diminutiv *Flautini* deutet doch auf eine höhere Gattung.

Nur in einigen Sinfonien und zur Verstärkung einiger Chöre treten diese Instrumente in vollen Zusammenklang. Ausdrücklich gefordert ist die Beteiligung aller Spieler nur für den festlichen Chor des I. Aktes: *Vieni*, *Imeneo*[2]). Doch dürfen wir sie auch für jene Sinfonien annehmen, die auf sieben Systemen notiert sind. Aus diesem *concerto grosso* lösen sich nun in großer Mannigfaltigkeit zusammengestellte Instrumental-Kombinationen aus. Bemerkenswert ist zunächst, daß schon hier, wie mehrfach in den groß angelegten Opern der Folgezeit, beispielsweise in Landi's *Santo Alessio* (1634), Nebenorchester wirkten. Jenes oben erwähnte Flötenspiel im II. Akt, gestützt durch zwei Chitarronen und ein Clavicembalo, ging von Spielern aus, die hinter der Scene standen.

Verfolgen wir nun, in welchem Sinn Monteverdi diese Mittel der dramatischen Situation dienstbar machte. Von der Einleitungs-Toccata, die bestimmt war, in feierlicher Form auf den Beginn der Handlung hinzuweisen, war die Rede. Sie verharrt auf dem Grundton *C*. Obgleich es heißt: *Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti*, kann ich nicht annehmen, daß noch andere spielten als die über den Systemen ausdrücklich genannten, nämlich der Clarino und drei Trompeten neben den Akkord-Instrumenten. Die Satzweise ist ausschließlich ihnen angepaßt. Nun folgt ein Ritornello, den Prolog eröffnend und später beschließend, ohne Angabe der ausführenden Instrumente, aber, nach der Struktur zu schließen, für die Violinen und den Violen-Chor bestimmt. Für die Begleitung des Gesanges im *Prologo* und in der ersten Scene des Hirten, welcher die Freunde auffordert, den Hochzeitstag des Orfeo festlich zu begehen, genügte das Clavicembalo und ein Baß-Violone. In dem nun folgenden Chor: *Vieni*, *Imeneo* ist der volle Glanz aller Instrumente entfaltet, die in der überkommenen Manier, jedes seinem Umfange gemäß, mit den fünf Vokalstimmen gingen. Ähnlich behandelt ist der nächste Chor: *Lasciate i monti*, der die pastorale Grundstimmung entzückend durchklingen läßt. Fünf Violen aller Lagen, drei Chitarronen, zwei Clavicembali, eine Arpa doppia, ein Kontrabaß und die Flöte *alla vigesima seconda* verdoppeln die fünf vokalen Stimmen. In dem anschließenden Ritornell kommen sie selbständig zu Wort. Die Harfe griff hier wohl nur die Hauptakkorde im Arpeggio. Wie Monteverdi das Instrument konzertierend verwendet, sehen wir später.

1) Vgl. Euting, a. a. O., S. 16. 2) A. a. O., S. 130.

Den Chor darf man sich vokal nicht allzu stark besetzt vorstellen. Wollten die Flöte und die wenigen Streichinstrumente durchdringen, so darf man in jeder Stimme nicht mehr als etwa fünf Sänger vermuten. Die Zahl der am Medicäischen Hofe zu Anfang des 17. Jahrhunderts beschäftigten Instrumentisten und Sänger betrug nach Caccini's Bericht in den *Nuove Musiche* 75 Personen, war also eine für die damalige Zeit ungewöhnlich große[1]). Nehmen wir für das Ensemble in Mantua die gleiche Zahl an — sie dürfte kaum wesentlich höher gewesen sein — und ziehen wir für die Orchester-Besetzung 35 Personen ab, so bleiben für den Chor 40 Sänger und Sängerinnen, zehn für jede Stimmengattung. Unser Chor verlangt geteilte Soprane, so daß für jeden Part fünf Sopran-Sängerinnen blieben. Wollte man den tieferen Stimmen nicht das Übergewicht geben, so konnte man sie auch mit höchstens je fünf Sängern besetzen. Diese Erwägungen sprechen überzeugend für eine Besetzung mit je fünf Choristen. Damit aber ist ein ähnliches Gleichgewicht der vokalen und instrumentalen Faktoren nachgewiesen, wie wir es in Händel's Chorwerken wiederfinden.

Wir wenden uns sogleich dem zweiten Akt zu, der in erster Linie durch die eigenartige Behandlung der Scene fesselt, in der eine Botin den Tod der Euridice verkündet. Zunächst herrscht noch die fröhliche Stimmung der Hirten, die Freude an ihrem Naturleben, in den instrumentalen Zwischenspielen meisterlich illustriert. Eine Botin, Silvia, die Gespielin der Euridice, erscheint. *Ahi*, *caso acerbo*, ruft sie klagend, *ahi ciel avaro*! Furchtbare Dinge muß sie zu künden haben. Das Orgelwerk und der Chitarrone setzen, nach dem Abschluß des Vorangegangenen in *C*-dur, mystisch mit dem Sextakkord auf *cis* ein und spielen, solange sie klagend berichtet. Winterfeld[2]) hat bereits betont, wie erschütternd dieser Klangeffekt gewirkt haben muß. Wenn nun einer der Hirten fragt, warum sie jammere, schweigt die Orgel, und Clavicembalo, Chitarrone und eine Viola da braccio begleiten. Leider werden für die nun folgende Offenbarung des schrecklichen Geschehnisses instrumentale Hinweise schmerzlich vermißt. Indessen darf man annehmen, daß die Orgel nicht ständig wirkte, vielleicht nur die Schmerzensrufe des Orfeo (*Ohimè, che odo?*) begleitete. Denn wenn Orfeo nach beendetem Bericht nun den rührenden Klagegesang anstimmt: *Tu sei morta*, *mia vita*, steht wiederum die Vorschrift: *Organo di legno e Chitarrone.* Wären sie bisher unausgesetzt in Thätigkeit geblieben, so hätte dieser erneuerte Hinweis keinen Sinn.

Wenn die Klagen der Hirten verstummt sind, und die Ritornelle den

---

1) Vgl. Vogel, Marco da Gagliano in Vierteljahrschr. f. Musikw., 1889, S. 421.
2) A. a. O., II, S. 46.

zweiten Akt beschlossen haben, befinden wir uns in der Unterwelt. Violen und Orgel sollen nun schweigen, Zinken, Posaunen und ein Regal eintreten. Unter feierlichen Dreiklangsfolgen öffnen sich uns die Pforten der Unterwelt, in die Orfeo eingedrungen ist. Nicht mit stürmischem Verlangen vermag er zu wirken, nicht mit der Schilderung seines Unglücks, für das er hier in den grausigen Wohnsitzen der Verdammten auf Verständnis nicht rechnen kann. Die Kunst des Gesanges, der Reiz der Stimme ist es, durch die er Macht über sie gewinnen muß. So ist hier die überreiche, mit Koloraturen jeder Form geschmückte Arie des Orfeo ebenso am Platze, wie an der gleichen Stelle die rührende Klage des Helden in Gluck's gleichnamiger Oper. Auch die reichsten instrumentalen Mittel entfaltet Monteverdi. Die weichen Klänge des Organo di legno und der Chitarrone begleiten, zwei Violinen konzertieren. Bisher waren die Violinen nur neben den Violen hervorgetreten. Hier sollen sie durch ihren volleren und doch beweglicheren, gesangreichen Ton wirken. Monteverdi erkennt also die Vorzüge dieses erst in die Kunst eingetretenen Instruments, das bald die Diskant-Viola ganz verdrängen oder doch wenigstens auf einen sehr bescheidenen Platz stellen sollte. Später lösen die Zinken die Violinen ab. Wenn er dann Euridice's Preis besingt, wenn er versichert, wo sie weile, sei ihm das Paradies, wandelt sich das Accompagnement. Zwei Doppelharfen umspielen in sanften Harpeggien und Gängen den Gesang und beschließen diesen Teil mit einer in zarteste Fiorituren verkleideten Kadenz. Die gesamte Opern-Litteratur des Jahrhunderts hat Ähnliches nicht aufzuweisen. Die Harfe verschwindet aus dem Orchester, wiewohl hier bereits gezeigt war, zu welcher Bedeutung sie bestimmt sei. Den dritten Teil begleiten zwei Violonen und ein Basso da braccio, jene oben erwähnte tiefste Armgeige. Den Eindruck seines Liedes zu erfahren, redet der Held nun den Caronte an (*Nobile Deo*) und bittet um die Überfahrt. Die Liebe und seine Kunst seien die Waffen, mit denen er kämpfe. Sogleich wird der Ausdruck pathetisch, ernst und rhythmisch freier gestaltet, ein arioses Recitativ löst die geschlossene Form ab. Das Violen-Quartett, wahrscheinlich ohne Clavicembalo, bringt in langgezogenen Tönen feierliche Akkordfolgen. Gemahnt nicht diese reichere Behandlung des Recitativs an jene Aufwendung derselben künstlerischen Mittel, mit denen Schütz (Sieben Worte) und Bach (Matthäus-Passion) in den Reden Christi zu besonderer Andacht stimmten? Das letzte Recitativ dieser Scene scheint der Orgel allein anvertraut. Dann folgt im pianissimo jene Sinfonie der Violen und der Orgel, die Charon einschläfert. Orfeo besteigt den Nachen, die Geister beugen sich der sieghaften Gewalt des Helden: »*Nulla impresa per uom si tenta invano*«. Hier ist noch einmal der volle Glanz des alten Orchesters entfaltet, je eine Tromba unterstützt die Gesangsstimmen,

den Baß führt die Orgel, ein Regal, ein Kontrabaß und zwei Baßgamben. Auch die pompöse, den Chor umrahmende und den Akt abschließende Sinfonie für 7 Stimmen ist sicherlich von dem ganzen Orchester vorgetragen worden. Die letzten Akte bieten instrumental nichts einer besonderen Besprechung Wertes. Bezeichnend für die Sorglosigkeit, mit der selbst diese instruktive Partitur verfährt, ist es, daß wir nur durch die Überschrift des abschließenden Ritornells erfahren, wie der gewaltige Chor: *E la virtute* zu begleiten sei[1]), nämlich mit Zinken, Posaunen und Regal.

Von Monteverdi's zahlreichen späteren dramatischen Werken sind bekanntlich nur wenige auf uns gekommen. Zwischen seinem *Orfeo* von 1607 und seinem 1642 aufgeführten letzten Musikdrama: *l' Incoronazione di Poppea*, das uns in Klasse IV Codex CCCCXXXIX der Biblioteca San Marco zu Venedig aufbewahrt ist[2]), klafft eine Lücke, welche die Bühnen-Musik des *Ballo delle ingrate*, *Tirsi e Clori* und des *Combattimento* nicht ausfüllt. Für unseren Gegenstand indessen sind diese kleineren Arbeiten von ausgezeichnetem Wert. Daß sich der Tanz der Spröden (*delle ingrate*) auch in seinem rappresentativen Teil mit einem Quartett der Violen (nicht Violinen!) und dem Clavicembalo neben dem Chitarrone bescheidet, hat seinen Grund einmal in der hier gewünschten größeren Beweglichkeit und Schmiegsamkeit des angewendeten Ensembles, dann aber in der Eigenart des Vorwurfs. Wollte er doch nur in anmutigem Spiel dem mantuanischen Hofe die Strafen schildern, denen jene Frauen im Jenseits verfallen, die ihr Herz den Freuden und Segnungen der Liebe verschlossen. So genügte ein zartes, kunstvoll gestaltetes Orchesterspiel.

Anders im Kampf Tancreds mit Clorinda, der bekanntlich die Strophen 52—68 des zwölften Gesanges aus Tasso's *Gerusalemme liberata* benutzt. Wenn irgendwo, so vermuteten wir für die Illustration dieses an Affekten so reichen Stückes das Aufgebot der reichsten instrumentalen Mittel und sind erstaunt, ihn auch hier lediglich mit einem Streichquartett (diesmal sind es zwei Violinen, Alt- beziehungsweise Tenor- und Baß-Viola), sowie dem Clavicembalo und Contrabasso da gamba im Fundament auf dem Platze zu finden[3]). Dennoch läßt sich diese Beschränkung

1) Vgl. S. 214 der genannten Publikation.

2) Vgl. Taddeo Wiel, *I Codici Contariniani etc.*, *Venezia* 1888 und Kretzschmar, Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., 1894.

3) Die Vorrede zum *Combattimento* — in der Generalbaßstimme abgedruckt — ist in der Aufführung der Instrumente ebensowenig genau wie das Titelblatt des *Orfeo*: »*Gli istrumenti cioe quattro Viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore e Basso, e Contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembalo.*« In den Stimmbüchern aber sind folgende Instrumente notiert: Zwei Violinen (nicht Violen!), die erste im *G*-Schlüssel der zweiten Linie, die zweite im *C*-Schlüssel der ersten Linie (im Continuo im Mezzo-

erklären. Die *Madrigali guerrieri*, deren dramatischen Teil der Combattimento ausmacht, wollten, wie die Einleitung[1]) auseinandersetzt, die musikalische Ausdrucksweise des Erregten im Gegensatz zu andern Graden der Gemütsbewegung, der Mäßigung (*temperanza*) und der Demut, schildern und suchten nun ihren Zweck für das *genere concitato* durch die Einhaltung des pyrrhichischen Versmaßes in der Auflösung der vier Viertel des Vierviertelaktes in sechzehn Semichromen, für das *genere molle* und *temperato* durch die Bewahrung des spondeischen Rhythmus zu erreichen. Kein Instrument aber war geeigneter als das gestrichene, diese Folge von wiederholten Tönen gleicher Tonhöhe wiederzugeben. Schon dem Clavicembalisten erschien, wie die Einleitung bemerkt, der sechzehnmalige Anschlag desselben Tones höchst lächerlich. Und wirklich widerstrebt diese Spielart dem Wesen des Klaviers so, daß unsere Klavierauszüge noch heute an die Stelle rasch wiederholter Noten Oktavenfolgen setzen. Für die Streicher hingegen ist diese Spielart eine natürliche. Auch die Gesangskunst jener Zeit kannte die rasche Wiederholung desselben Tones auf demselben Vokal sowohl als Bestandteil des Passaggio, wie als Triller und nennt sie *note raddoppiate*, gehauchte Vokalisation[2]). Es lag nahe, diese Manier auf die Streichinstrumente zu übertragen. Die orchestrale Beweglichkeit des Streichkörpers war hiermit wesentlich gesteigert, seine Ausdrucksfähigkeit erweitert. Ich finde Monteverdi's Verdienst um diese technische Bereicherung nirgends gewürdigt. Wasielewski erwähnt in seiner Schrift »Die Violine im XVII. Jahrhundert« des Combattimento gar nicht. Und doch war Monteverdi in zu hohem Grade auf die musikalische Erschöpfung seines Gegenstandes bedacht, um nicht auch neben und trotz des ausgesprochenen Zweckes eine größer angelegte Instrumentation zu belieben, wäre sie ihm für die Behandlung des Stoffes angebracht erschienen. Die obige Ausführung allein kann also den auffallenden Gegensatz zu dem Farbenreichtum des *Orfeo* nicht erklären.

Zwischen den Festen in Mantua des Jahres 1607 und der Aufführung des Combattimento im Jahre 1624[3]) liegt der Ausgang einer Entwicklung des orchestralen Spiels, unter deren Einfluß Monteverdi sicherlich gestanden und der er sich beim Abschluß seines dramatischen Schaffens in der *Incoronazione di Poppea* völlig angeschlossen hat. Seine groß gedachte Entfaltung des alten Instrumentenspiels, wie sie sein *Orfeo* ver-

---

sopran-Schlüssel), eine Viola da brazzio (!) abwechselnd im Alt- und Tenor-Schlüssel und ein Basso im *F*-Schlüssel der vierten Linie, wohl die tiefste Arm-Viola, die nicht immer mit dem Clavicembalo und dem Contrabasso da Gamba unison geht.

1) Vogel hat sie in seinem Aufsatz »Claudio Monteverdi«, Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1887, S. 396, übersetzt.

2) Vgl. meine »Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«, S. 86 ff. und Zacconi's Lehre über die Gorgia bei Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 351. 3) Vgl. Vogel, a. a. O., S. 397.

suchte, hatte nicht Schule gemacht. Sie blieb ein Versuch ohne Nachfolge. Die Entwicklung schlug einen anderen Weg ein. Der größte Meister des Jahrhunderts hat ihn ihr im *Combattimento* selbst gewiesen.

Die musikalische Technik war der Handhabung des gewaltigen Apparates im *Orfeo* noch nicht gewachsen. Es galt zunächst einen selbständigen orchestralen Stil zu schaffen, den Orchestersatz vom Vokalen zu scheiden und zu befestigen. Dieses Ziel aber war nur durch Beschränkung auf eine kleinere Instrumenten-Gruppe zu erreichen. Wir beobachten deshalb zunächst ein stetiges Ausscheiden älterer bisher zur Madrigal-Begleitung und in der Florentiner Oper verwendeter Instrumenten-Gruppen im Orchester. Diese Beschränkung bedeutet keinen Rückschritt, sie war eine Notwendigkeit, wollte man zu einer neuen, wirklich orchestralen Behandlung durchdringen. Auch äußerliche Bedingungen treten hinzu. In erster Linie die Umwälzung im Bau der Streichinstrumente. Die Violen treten immer mehr hinter den in Violin-Form gebauten Instrumenten zurück. Alternierten noch im *Orfeo* in durchaus überlegter Abwechslung Diskant-Violen mit den Violinen, so tritt jetzt der Violen-Chor immer mehr in den Hintergrund. Die Violen besaßen weit geringere Klangfülle und Schönheit als die Violinen. Daß sie vermöge ihres flachen Steges ein vollgriffigeres Spiel gestatteten, bedeutet für die orchestrale Verwendung wenig. Zunächst begann die Diskant-Viola der Diskant-Violine Platz zu machen, und bald folgten die tieferen Abarten nach. Man baute auch die Alt- beziehungsweise Tenor- und Baß-Instrumente in Violinen-Form. Violine hieß denn auch jedes in der neuen Form gebaute Instrument. Gabrieli schreibt für eine Violine im Alt-Schlüssel[1]). Stefano Landi verlangt für den Continuo seiner Einleitungs-Sinfonie zum *Santo Alessio* (1634) Violini, also unser Cello oder Baß im Gegensatz zur Gambe[2]). Für das Jahr 1641 ist uns das Eintreten des Violoncellos überdies verbürgt[3]). So ist es nicht verwunderlich, wenn die Viola auch als Solo-Instrument schon in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts kaum noch gespielt wurde. Der Franzose Maugars, selbst ein Violaspieler, schreibt in seinem musikalischen Bericht vom 1. Oktober 1639 nach Paris: was die Viola betreffe, so sei jetzt niemand in Italien, der sich auf derselben auszeichne, und in Rom selbst werde sie wenig kultiviert[4]). Es sind mir nur einige wenige Fälle bekannt, in denen die Meister der späteren Jahrzehnte die Viola noch im Orchester verwenden. Cesti charakterisiert im *Pomo d'oro* Schlaf und Traum der Eunone, die vergeblich ihren ungetreuen Paris gesucht, und die Klage der unglücklichen Alceste um ihren gefangenen Gemahl (IV. Akt 5. Scene)

1) Vgl. Winterfeld, a. a. O., III, S. 74. 2) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 263 ff.

3) Vgl. Bohn, Bibliographie unter »Fontana«.

4) Vgl. Monatshefte f. Musikgesch., 1878, S. 9.

durch die Verbindung des gravitätisch-pathetischen Graviorgano mit Violen da gamba, also dem alten Instrument[1].)

Die siegreiche Violine wird das bevorzugte Instrument des Orchesters; sie wetteifert mit der Stimme, führt die Ritornelle und dient zur Füllung der Mittelstimmen als Alt-Violine (heut irrtümlich Viola genannt) und Baß, sei es als Violoncello oder Kontra-Baß. Die Vereinigung dieses Tonkörpers mit den Akkord-Instrumenten wird die orchestrale Grundlage überall da, wo es nicht gilt, einer besonders gearteten Stimmung eigenartigen Ausdruck zu geben. Nur in diesem Fall bedient man sich anderer Mittel, so der Trompeten (meist in *D*), wohl auch der Pauken (*D—A*) für kriegerische oder festlich-freudige Gesänge, des Zinkens und der Posaunen für Scenen düster-schaurigen Charakters, selten der Flöten, um pastorale Bilder auszustatten. Wie moderne Komponisten gelegentlich zu außergewöhnlichen Klangmitteln greifen, ja neue Instrumente einführen — man denke an den Chor der Ambosse in Wagner's »Siegfried«, an die Windmaschine in Richard Strauß' »Don Quixote« —, so erschienen dem XVII. Jahrhundert alle andern Kombinationen als diejenige des Akkord-Instrumentes mit den Streichern als außergewöhnliche, einer besondern Rechtfertigung durch die Scene bedürftige. Es verlohnt sich, diesem Übergange im einzelnen zu folgen.

Es ist schon auffallend, daß Marco da Gagliano, der Monteverdi hoch ehrte, dem instrumentalen Vorbild des »*celebratissimo Musico*«, wie er ihn in der Einleitung zur *Dafne* nennt, nicht folgt. Seine Behandlung des Orchesters ist eine weit weniger komplizierte. Die Partitur der *Dafne* gewährt keinen Einblick in die Verwendung der Instrumente. Aber die Vorrede deutet seinen Willen an. Zunächst wünscht er die Musiker so postiert, daß sie die Handelnden im Auge haben, also, schließe ich, vor der Bühne, während Cavalieri's Orchester unsichtbar hinter der Scene blieb. Er unterscheidet zwischen dem vollen Orchester, das die Sinfonien und Ritornelle ausführt und den Chor stützt einerseits und der Begleitung des Sologesanges andrerseits. Wie die Ausführung geartet war, berichtet er nicht. Für die solistische Unterstützung dürfen wir neben dem Akkord-Instrument an vier Violen denken. Denn der Gesang des Apollo *Non curi la mia pianta* soll nach seiner ausdrücklichen Vorschrift von vier Violen — *abbraccio ò gamba, poco rilieva* — so begleitet sein, daß es den Eindruck mache, als spiele Apollo seine Leier. In der Partitur sind hier nur vier Systeme im Einleitungs- und Schlußtakt notiert.

Die dramatischen Werke der nächsten Jahre erfahren nach dieser Seite keine sorgfältigere Behandlung. Selbst wenn man annimmt, daß

1) Vgl. Adler's Vorrede zur Ausgabe des *Pomo d'oro* in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, III. Bd., S. XXV.

für die Aufführung eine Intavolatur und genaue Herstellung der Stimmen erfolgte, macht doch schon die Thatsache, daß die Partituren jedes Detail der Instrumentation vermissen lassen, den Schluß unabweislich, daß ein besonderes Gewicht auf die orchestrale Gestaltung nicht fiel, daß zwar von der aus dem vergangenen Jahrhundert überkommenen Tradition noch nicht wesentlich abgewichen, andrerseits aber der Anregung Monteverdi's zu einer weiteren Bereicherung und Differenzierung des älteren Instrumentenspiels nicht Folge gegeben wurde. Keines der gedruckten dramatischen Werke aus den Jahren 1608—1629 enthält eine unsern Gegenstand aufhellende Bemerkung. Doch ist bemerkenswert, daß Filippo Vitali bereits in seiner Oper *Aretusa* (1620) die Violen in den hohen Stimmen durch Violinen ersetzt. Sein Orchester deutet schon in die Zukunft. Die Begleitung besorgen zwei Cembali, hier gleichbedeutend mit Clavicembali, zwei Theorben, eine Laute und eine Viola da gamba als Baß und Mittelstimmen, zwei Violinen als Diskant[1]). Dagegen greift Francesca Caccini in ihrer Ballettoper *la Liberazione di Ruggiero* (1629), die in ihrer gesamten Faktur einen stark archaisierenden Charakter trägt, wiederum zu dem Violen-Quartett, das, durch Posaunen verstärkt, in den Ritornellen die Sinnesänderung des Helden und seine Befreiung von dem Zauber der Alcina malt.

Einen merklichen Fortschritt in der Handhabung der Orchester-Begleitung vollzog Stefano Landi in seinem Hauptwerk *Il Santo Alessio* (1634). Wie es als Drama in musikalisch-ästhetischer Beziehung ebenso wie in der Ausgestaltung des recitativischen und melodischen Elements eine Sonderstellung einnimmt, so beansprucht es auch für unsern Gegenstand eine eigenartige Bedeutung. Der Bruch mit der älteren Kunst ist hier vollzogen, die neue Bahn ist mit Entschiedenheit betreten. Zunächst sind alle klanglich minderwertigen Instrumente ausgeschieden. Die Violen sind durchweg von Violinen ersetzt, und zwar einmal durch drei Diskant-Violinen, die selbständig geführt und in den Sinfonien und Chören auf eigenen Systemen notiert sind, dann durch die Baß-Violine, also unser Violoncell oder Kontrabaß. Die Harfe, (große) Laute und Theorbe geht mit dem Streichbaß, der »Continuo per Gravicembalo« hat wenigstens in den umfangreichen Sinfonien eigne Führung und von den bassierenden Instrumenten getrenntes System. So geartet ist auch die Begleitung der Chöre, wo nicht Klangschwächungen ausdrücklich beliebt werden, worauf die Vorschriften: »*Gravicembali suonino soli*«, oder — dort wo ein dreistimmiger Engelchor auf einer Wolke erscheint — »*Leuti, Arpi, tre Violini suonino sopra i Soprani, che cantano e tutti stanno nella nuovola*« hindeuten. Die nicht besonders aufgeschriebenen Instru-

1) Vgl. die Vorrede bei Vogel, a. a. O., II, S. 331 und 332.

mente gehen ihrer Tonlage entsprechend mit den Singstimmen. Die Ritornelle führen drei Diskant-Violinen und das Gravicembalo, vom tiefen Streichinstrument unterstützt. In dem gewaltigen Schlußchore *Felice Roma* sind die drei Violinen, Harfe, Laute, Theorbe, und Streichbaß sogar selbständig geführt und aufgeschrieben[1]). Aus diesem Ensemble lösten sich zur Begleitung der ein- und mehrstimmigen Sologesänge neue Gruppen aus. Dem Gravicembalo und Streichbaß lag ob, die Recitative zu stützen, auch wohl die Stücke geschlossener Form auszuführen. — Wenngleich die Partitur in dieser Richtung schweigt, glaube ich doch annehmen zu können, daß auch das eine oder andere Instrument zuweilen eingriff.

Im wesentlichen ruht Michelangelo Rossi's *Erminia sul Giordano* (1637) auf derselben Organisation. Neben dem Continuo sind zwar nur vier Streichinstrumente ausdrücklich vorgeschrieben. Doch füllten den Baß neben dem Clavicembalo noch andere Instrumente. Denn die Sinfonia trägt die Vorschrift: *quatro Violini* (sic!) *con Basso continuo per tutti gli instrumenti*. Wahrscheinlich ist auch die Verwendung von Tromben in den Soldaten-Chören der 6. Scene des II. Aktes.

Der Fortschritt der nächsten Jahrzehnte erweist sich nun, wie oben angedeutet, in erster Linie in der sorgfältigeren Behandlung, der selbständigeren Gestaltung des Satzes. Quantitativ verlor der Orchester-Part, qualitativ gewann er. Zunächst trat dieses Bemühen in den Sologesängen in Erscheinung. Man strebt danach, den Favorit-Instrumenten, den Violinen und ihren Abarten, einen der Natur des Instrumentes gemäßen Stil zu schaffen, sei es daß sie sich mit der Singstimme mischen, konzertieren, oder die Pausen des Gesanges füllen. Für den Chorsatz blieb es zunächst bei der üblichen Verdoppelung der Singstimmen. Wie war es auch denkbar, daß sich schon jetzt, wenige Jahrzehnte nach den ersten Versuchen einer Kombination der Menschenstimmen und der Instrumente, eine selbständig geführte instrumentale Begleitung hätte hervor wagen können? Rang doch der gesangliche Chorstil in der Oper selbst noch nach Form und Gestalt, war doch kaum erst in Domenicho Mazzocchi's *Catena d'Adone* (1626), und Landi's *S. Alessio* der Versuch, die Polyphonie in die Oper zu verpflanzen, geglückt. Überdies tritt die Bedeutung des Chors sowohl in der musikalischen Komödie, die seit 1637 besonders in Rom sich als ein neuer Kunstzweig entfaltet, als in der venetianischen Glanzzeit schon mit Cavalli's *Tetide e Peleo* (1639) und Monteverdi's *l'Incoronazione di Poppea* (1642) zurück. Indessen versuchen, wie wir noch sehen werden, die venetianischen Komponisten bereits, einen selbständigeren Orchester-Part zu formen. Doch wenden wir uns zunächst den Einzelgesängen zu.

1) Die erste Violine im französischen *G*-Schlüssel, also auf der ersten Linie.

Die seriöse Oper zeigte frühzeitig die Neigung, sich wirklich an volkstümliche Charaktere anzugliedern. Selbst der hohe Stil des *San Alessio* hatte es nicht verschmäht, in den Scenen der Pagen Curtio und Marzio, sowie in denjenigen der Amme der Gattin des Heiligen drastische, dem Pathos der Hauptgestalten kontrastierende Episoden gegenüber zu stellen. Unter dem Einfluß der Barberini ergriff das musikalisch-dramatische Schaffen schon fünf Jahre nach der Aufführung des *S. Alessio* im Palazzo Barberini das erste Mal einen dem Leben des italienischen Volkes ausschließlich entnommenen Stoff und vollzog so ihre erste Verbindung mit der Komödie. Diese erste uns bekannte musikalische Komödie ist die Dichtung des Monsignore Rospigliosi *Che soffre, speri,* die Vergilio Mazocchi und Marco Marazoli in Musik setzten[1]. Trotz des großen Erfolges des Werkes, von dem Milton berichtete[2], erfahren wir erst für das Jahr 1653 von einer Wiederholung auf dem neuen Kunstgebiet. Wiederum war es Rospigliosi, der diesmal einen Stoff des Calderon zu der Komödie: *Dal Mal il Bene* verarbeitete, an der Antonio Maria Abbatini und Marco Marazoli ihre Satzkunst übten[3]. Es folgte 1657 zur Eröffnung der Pergola in Florenz eine wirkliche opera buffa: *la Tancia, overo il Podestà di Colognole*[4]. Der Dichter Moniglia benutzte als Vorwurf in ganz freier Weise Michelangelo Buonarotti's (des Neffen) gleichnamige Komödie, die Musik schuf Jacopo Melani.

Wenn auch der Versuch, die musikalische Komödie in Florenz dauernd einzubürgern, an der Ungunst der dortigen Verhältnisse scheiterte — Cosimo III., der 1662 zur Regierung kam, war dem Theater nicht wohlgesinnt —, in Rom unter dem Schutze und im Palast der Barberini gedieh sie auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die oben S. 23 aufgeführten Werke beweisen, daß sie sich hier einzuleben und zu entwickeln fortfuhr. Ihr Einfluß auf das gesamte musikdramatische Schaffen der Zeit tritt sowohl in der venetianischen Oper als in den Werken des Neapolitaners Francesco Provenzale (*La Stellidaura vendicata* und *Il Schiavo di sua moglie*[5]) in lebhafte Erscheinung. Kretzschmar hat in seinem Aufsatz »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« überzeugend dargethan, wie alle jene griechischen und römischen Helden der venetianischen Librettisten im Volksgeist des italienischen Seicento denken, reden und handeln. Er übersieht aber den Einfluß der römischen *Commedia in musica*, wenn er stets von dem Gegensatz des venetianischen zum florentinisch-aristokratischen Musikdrama spricht; er übersieht, daß die römische Schule jene Bewegung bereits inauguriert

1) Ms. der Bibl. Barberini in Rom.
2) Vgl. Rolland, *Histoire de l'opéra avant Lully et Scarlatti, Paris* 1895, S. 160.
3) Ms. der Bibl. Barberini in Rom. 4) Ms. der Bibl. Chigi in Rom.
5) Vgl. Rolland, a. a. O., S. 187 ff.

hatte, als sie die musikalische Behandlung zeitgenössischer und volkstümlicher Charaktere in ihren Bereich zog. Die venetianischen Dichter übertrugen jenen Geist der Moderne auf die opera seria, der schon aus der Komödie des Jahres 1639 zu uns spricht. Perrucci, der Librettist der Opern des Provenzale, wirft schließlich auch das Gewand des Klassicismus in der ernsten Oper ab. Denn seine Stoffe sind der Gegenwart des italienischen Lebens entnommen.

Es ist nun bezeichnend für die Intensität der geistigen Beziehungen zwischen opera seria und buffa, daß gleich mit dem dramatischen Wesen auch die musikalisch-orchestrale Behandlung in enge Verwandtschaft tritt. Nicht die florentinische Oper, das römische Drama und in erster Linie die *Commedia in musica* ist es, an welche Cavalli und Cesti anschließen. Die Commedia bedurfte einer leicht gewirkten, Wort und Gesang lediglich stützenden Begleitung. Sie beschränkt sich denn auch auf das Cembalo, vom Streichbaß verstärkt, und Violinen in Diskant- und Alt-Form, die seltener begleiten, häufiger in den Pausen der Deklamation konzertieren und die Ritornelle führen. Voller, kräftiger formen sich nicht selten die lyrischen, ernsten Gesänge, die auch in der Komödie nicht fehlen. Dann erscheinen Tromben, auch wohl eine Tromba und Violinen. Ich teile im Anhang Nr. II eine Arie aus *Dorinda e Silvio* mit, in der die eigenartige Verwendung der Trombe im Wettstreit mit der Violine interessieren dürfte. Zuweilen spielen die Tromben mit den Violinen unison. Im ersten Akt der Commedia *Irene e Floro* ist eine der Arien überschrieben: »*Allegro, con Trombe e Violini unison*«. Häufig fehlt die Angabe der Instrumente. Aber aus der deutlichen Beziehung der Situation, und der musikalischen Struktur ist überall fest zu stellen, wo einmal ausnahmsweise Tromben, nicht Violinen gemeint sind. Denn andere Instrumente kommen nicht in Betracht. Nicht wesentlich anders behandeln die venetianischen Meister die Scenen des Komödienstils, die sie gern denjenigen der Haupt- und Staatsaktion oder lyrischer Stimmung untermischen. Meist genügt ihnen ein einfacher Baß, der vom Cembalo ausgefüllt, mit einem tiefen Streichinstrument verbunden und mit einem Ritornell abgeschlossen ist, indem sich Violinen hinzu gesellen. Aber auch die seriöse Musik, Recitativ wie geschlossene Form, beruht in ihrer orchestralen Gestaltung auf den einfachen Grundsätzen der römischen Komödie.

Sehen wir von denjenigen Teilen des Recitativs ab, welche die Handlung zu fördern bestimmt waren und dem späteren Begriff des Secco-Recitativs nahe kommend nur von Cembalo und einem Streichbaß begleitet wurden, so müssen wir sowohl für die ariosen Teile dieser Form, als für die Arie unterscheiden zwischen:

1) denjenigen Teilen der Partituren, die lediglich den Continuo enthalten;
2) denjenigen, die zwar noch ein oder mehrere Instrumente notieren, daneben aber nur durch ein System *in blanco*, oder durch die Angabe des Schlüssels vor der leeren Zeile, oder auch durch einige wenige Noten die Beteiligung noch weiterer Instrumente andeuten;
3) endlich denjenigen, die uns in vollständiger Partitur überkommen sind.

Wir werden gut thun, uns zunächst zu vergegenwärtigen, welche instrumentalen Mittel die Contarini'schen Partituren, auf die unsere Kenntnis der venetianischen Oper in erster Linie zurückgeht, aufweisen. Als zuverlässiger Führer dient uns das Buch des früheren Bibliothekars an S. Marco, Taddeo Wiel, *I Codici Musicali Contariniani del Secolo XVII nella Biblioteca di S. Marco in Venezia. Venezia* 1888. Folgende Instrumente sind in diesen 112 Partituren der Jahre 1639—1692 aufgeführt:

1) Das Cembalo als Fundament. Eine Vereinigung mehrerer Cembali beliebt nur Domenico Freschi in *Berenice vendicata.* Die Orgel wird nur einmal aufgeführt.
2) Streich-Instrumente:
   a) Violinen, in Diskant-, Alt-, beziehungsweise Tenor- und Baß-Form, also in unserer Sprechweise: Violinen, Violen, Violoncello beziehungsweise Kontrabaß. Die Violetta, die einmal in Petronio Franceschini's *Oronte di Menfi* genannt ist, dürfte unserer Viola entsprochen haben [1]).
   b) Ausnahmsweise: Violen im Sinne der alten Zeit in allen Formen. Die Baß-Viola dürfte nur noch da gamba verwendet worden sein, da ein Hinweis auf die Baß-Viola da braccio fehlt.
3) Tromben. Flöten werden nur einmal als grandi und Flautini in der *Berenice vendicata* erwähnt.
4) Schlag-Instrumente. Timpani werden häufig verlangt. In der oben genannten Oper sind einmal *Bastoni*, also Stöcke vorgeschrieben [2]).

Wiel's Aufgabe war eine bibliographische. Er begnügt sich deshalb anzugeben, welche Instrumente mit Namen aufgeführt, wieviel Systeme ohne nähere Bestimmung ausgeschrieben, oder in blanco gezogen sind. Es wäre voreilig, aus diesem Verzeichnis auf die Vollständigkeit des aufgeführten Körpers zu schließen. Die Einsicht in die Partituren selbst

1) Vgl. Rühlmann, a. a. O., S. 244 ff.

2) Wiel hat bei Beschreibung der Instrumentation den *Coro dei Bastoni* übersehen.

sowohl, als in diejenigen Cesti's, welche die k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt, zeigt, daß noch andere Instrumente Verwendung fanden, ohne daß ihrer namentlich Erwähnung geschieht.

In erster Linie sind es die Hörner (*Corni*), die Cavalli und Cesti besonders bevorzugen. Im Verlauf der Darstellung werden wir ihnen begegnen. Das Horn fehlt zwar unter denjenigen Instrumenten, welche um 1685 unter Legrenzi die Kapelle von San Marco bildeten, ebenso wie in der Zusammensetzung des Jahres 1708[1]). Indessen ist aus diesen Thatsachen ein Schluß auf sein Fehlen im Opern-Orchester nicht zulässig.

Die Flöten scheinen sich nicht besonderer Beliebtheit erfreut zu haben. In den Contarini'schen Codices werden sie nur einmal in der genannten Oper des Freschi verlangt. Cesti mischt in *Pomo d'oro* zwei Flöten mit Streich-Instrumenten[2]).

Zinken und Trombonen finde ich nur einmal in dem soeben erwähnten Bühnen-Festspiel. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß diese Kombination auch anderswo für den einen oder andern Satz gewählt wurde, ohne daß eine Vorschrift darauf hinwies. Mit Sicherheit läßt sie sich nur für die 15. Scene des I. Aktes von Cavalli's *Giasone* behaupten[3]). In der Kapelle an S. Marco ist der Cornetto (Zinken) von 1640 an durch zwei, später einen Spieler vertreten. Die Posaune hat in dem Verzeichnis von 1685 drei, in demjenigen von 1708 nur noch einen Vertreter[4]).

Obwohl das Fagott bereits in der kirchlichen Musik des jüngeren Gabrieli erscheint[5]), in den Sonaten des Dario Castello von 1629 andern Instrumenten gegenüber den Baß führt[6]), endlich sogar 1645 als Solo-Instrument auftritt[7]), hat es in der Oper nur ganz vereinzelt eine Rolle gespielt. Cesti kombiniert es in *Pomo d'oro* mit zwei Zinken, drei Posaunen und Regal, um die Schrecken der Unterwelt zu malen[8]). Auch als Madrigal-Begleitung scheint es nicht zugezogen worden zu sein. Wenigstens ist es unter den Instrumenten, welche in den von Vogel in seiner gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aufgeführten Titeln vorkommen, nicht zu finden. Praetorius aber erwähnt seiner ausdrücklich als Orchester-Instrument, und in der Kapelle von S. Marco war es noch im Jahre 1696 vorhanden. Durch Dekret vom 17. April 1696

1) Caffi, *Storia della Musica sacra nella già Capella Ducale di S. Marco in Venezia*, II, S. 60 ff.

2) Vgl. Adler, a. a. O., S. XXV.

3) Neuausgabe der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII, S. 79.

4) Vgl. Caffi, a. a. O., S. 60 ff. 5) Vgl. Euting, a. a. O., S. 47.

6) Vgl. Bohn, Bibliographie, S. 90.

7) In den *Compositioni musicali di Gio. Antonio* Bertoli *fatte per sonare col Fagotto solo, ma che puonno servire ad altri diversi Stromenti.* (Vgl. Bohn, a. a. O., S. 58). 8) Vgl. Adler, a. a. O., Bd. III, S. XXV.

wurde das Amt des Fagottisten nach dem Tode seines Inhabers Pietro Antengarten als unnötig aufgehoben (*come inutile la carica di sonar il fagotto)*. Gleichwohl zog man gelegentlich Vertreter des Instrumentes hinzu. Aber auch in der Verfassung der Kapelle von 1708 fehlt es[1]. Sollten die Deutschen in seiner Handhabung den Italienern überlegen gewesen sein? Kaum anders läßt sich seine Beliebtheit bei jenen, seine Begünstigung gerade durch Gabrieli's Schüler Schütz[2], seine Vernachlässigung bei diesen erklären.

Wenn der Theorbe auch nicht ausdrücklich gedacht wird, gebe ich doch Kretzschmar[3] und Adler[4] Recht, wenn sie auf Grund der von Cesti in der *Serenata* von 1662 gegebenen Anweisung für die orchestrale Ausführung des Werkes[5] behaupten, sie habe beim Sologesang und den mehrstimmigen Ensemble-Sätzen das Akkord-Instrument zugleich mit dem Kontrabaß oder einem Archiliuto gestützt. In der Kirchenmusik von S. Marco finden wir sie 1685 durch vier, 1708 noch durch drei festangestellte Künstler vertreten[6].

Nachdem wir nunmehr festgestellt haben, welche Instrumente das Opern-Orchester der Venetianer umfaßte, wenden wir uns ihrer Zusammenfassung und Gruppierung zu. Dort, wo die Partitur nur den Continuo giebt, erstreckt sich seine Ausführung dennoch nicht selten über das Cembalo, den Kontrabaß und die Theorbe hinaus auf eine Mehrzahl von Instrumenten. Die Ausführungen der Theoretiker legen diesen Schluß nahe[7]. Zur Gewißheit wurde er uns durch folgende Thatsache. Luigi Rossi's Oper *Il Palazzo incantato* (1642) ist uns in zwei Partituren erhalten und in den Bibliotheken Chigi und Barberini zu Rom aufbewahrt. Der Beginn der Oper, der Prolog mit einem Gesange der *Pittura*, ist hier in der üblichen Weise auf die Singstimme und den Continuo beschränkt, dort aber auf sieben Systemen über dem Generalbaß ausgeführt. Nach einigen Seiten geht dann auch hier die detaillierte Notierung in die stenographische über, die im Verlaufe der Oper beibehalten ist. Offenbar wollte Rossi seine Intentionen für die Ausführung des Generalbasses festlegen und für andere Teile ein Vorbild geben. Ich teile im Anhang No. III die instruktive Stelle mit. Die Bezeichnung der Instrumente fehlt; gemeint sind offenbar zwei Violinen (im G-Schlüssel), welche konzertierend die Pausen des Gesanges füllen, und ein Streichkörper von fünf Violinen verschiedener Tonlage, also Diskant-, Alt- und Baß-Violinen, nebst dem Clavicembalo. Nun darf man nicht etwa annehmen, daß überall die Fülle eines so gearteten Satzes in Bewegung

1) Vgl. Caffi, a. a. O. 2) Vgl. Euting, a. a. O., S. 47.
3) A. a. O., S. 65. 4) A. a. O., S. XXIV.
5) Ms. der kgl. Hofbibliothek in Wien. 6) Vgl. Caffi, a. a. O.
7) Vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1895.

gesetzt ward. Daß man sich gewöhnlich mit bescheidneren Mitteln begnügte, ist zweifellos. Rossi schreibt auch dort, wo die übliche Ausführung des Continuo beginnt, vor: »*con il solito accompagnamento*«. Aber unsere Stelle ist zwingend für diejenige Anschauung, welche annimmt, daß der Continuo nicht immer dem Cembalo und den bassierenden Instrumenten allein zufiel. Freilich wird sich bei der Schweigsamkeit der Partituren selten entscheiden lassen, wo die einfache, wo die kompliciertere Ausführung stattfand.

Glücklicherweise erweitert die venetianische Schule mit der Vervollkommnung ihres musikdramatischen Apparates überhaupt, mit der Ausbildung der Form, der Plastik des Melos und der wirkungsvolleren Handhabung des Recitativs auch das System der Niederschrift. Noch bleibt es allerdings vielfach bei der alten Art, nur Continuo und Stimme zu notieren. Doch mehrt sich die Hinzufügung der konzertierenden und begleitenden Stimmen in solchem Grade, daß Kretzschmar[1]) annimmt, überall da, wo sie fehlen, hätten die Akkord-Instrumente, Cembalo und die bassierenden Instrumente, allein gewirkt, eine Behauptung, die ich aber widerlegt zu haben glaube.

Betrachten wir nun diejenigen Stücke, die, mit Continuo und einigen ausgeschriebenen Instrumental-Stimmen versehen, noch eine weitere oder mehrere Zeilen unausgefüllt lassen. Am sichersten ist die Lösung der Frage, welche Instrumente hinzu zu ziehen seien, dort, wo zwei vollständige Systeme für die Violinen vorhanden und zwei andere im Alt- und Tenor-Schlüssel *in blanco* gelassen sind. In diesem sehr häufigen Falle ist kaum ein Zweifel, daß Alt- und Tenor-Viola (in unserem Sinne) ergänzend hinzu treten. In welcher Weise die Ergänzung vorzunehmen ist, ergiebt sich aus der Führung der ausgeschriebenen Stimmen. Als Muster diene eine Arie aus *Alcibiade* des Cavalli, die ich im Anhang No. IV mitteile. In andern Fällen ist die Bestimmung schwieriger. Häufig kann nur der Charakter des Stückes den Ausschlag geben. An das Streichquartett hat man stets in erster Reihe zu denken, wo nicht Gründe vorliegen, eine besonders geartete Klangwirkung anzunehmen. Das ist aber sehr häufig geboten. Ein vortreffliches Beispiel bietet der im Anhang No. V A gegebene Chorsatz aus Cavalli's Erstlingsoper *Tetide e Peleo*, der gleichzeitig lehrt, wie der junge Meister bestrebt ist, auch den Chor auf eine prägnante und selbständige orchestrale Basis zu stellen. Eine Schar von Kavalieren ruft zu den Waffen. Vier Systeme über den Stimmen sind nur an einigen Stellen, wo der Gesang ruht, mit wenigen Noten ausgefüllt. Selbst wenn es der Text nicht besagte (*Corni e tamburi, Trombe .... rimbombe*), könnte kein Zweifel sein, daß dieser mächtige,

1) A. a. O., S. 28.

elementar gedachte, nur auf den Wechsel von Tonica und Dominante gestellte Kriegsgesang mit den schmetternden Klängen militärischer Instrumente zu kolorieren sei. Kein Akkord-Instrument stützt ihn, der Continuo fehlt, die Bläser spielen durchweg. Eine Steigerung wird überdies noch damit erzielt, daß zunächst die Hörner wirken, dann erst, wenn die Gesangsstimmen zuerst pausieren, zwei Trompeten in C und Trommeln einfallen. Wie der Part der Hörner beschaffen war, lehrt uns ein für vier Hörner in denselben Schlüsseln und derselben Tonart geschriebener Satz derselben Partitur, der unter No. V B im Anhange mitgeteilt ist.

Dort endlich, wo alle Stimmen vollzählig und vollständig vorhanden sind, bietet nicht selten die Entscheidung Schwierigkeit, für welches Instrument sie gedacht seien [1]). An die Streichinstrumente wird man überall da zu denken haben, wo ein ausdrücklicher Hinweis fehlt und die Anlage des Stückes nicht auf ein besonders geartetes Kolorit schließen läßt. So in allen Arien rein lyrischer, betrachtender Art. Trompeten werden stets da erscheinen, wo kriegerischer Mut, kühne Entschlossenheit zu Worte kommen, oder wo ein freudiges Ereignis feierlich und glänzend besungen wird. Für die Baß-Arie *Vittoria Vittoria* aus *Erismena* von Cavalli (1670), welche lebhaft an die weltbekannte gleichnamige Kantate Carissimi's [2]) erinnert, wird man sich Trompeten denken. Im Prologe zu Cesti's *La Dori* [3]) verkündet Mars die frohe Nachricht des gewonnenen Friedens: »*pace non più furor, placato Marte*«; zunächst spielen die Violinen, dann aber, wenn der grade Takt beginnt, bei den Worten: *Timpani Trombe risonate* [4]) treten die genannten Instrumente hinzu, so daß die Systeme im *G*-Schlüssel den Violinen verbleiben, diejenigen im *C*-Schlüssel auf die Trompeten entfallen. Die Timpani schlagen den Rhythmus des ersten Taktes: ♪. ♬ ♩. Auch die Besetzung der Chorbegleitung zum anschließenden *Trionfi il giubilo* ist in diesem Sinne gedacht.

Vielfach wechseln gleich oder ähnlich lautende Sätze für Streicher und Trompeten ab, in Ritornellen wie selbständigen Orchestersätzen. Ich denke an den II. Akt von Cesti's *Pomo d'oro* [5]). Einen gleichen Effekt erzielt Carlo Pallavicino in der No. VI des Anhanges wiedergegebenen Arie aus *le Amazoni* von 1679, einem in der musikalischen Zeichnung ungemein gelungenen, in der Kraft und dem Schwunge des Ausdruckes schon auf Händel hinweisenden Stück. Den Trompeten-Spielern der Zeit wurde eine uns fremd gewordene Geläufigkeit zugemutet;

---

1) Die Praxis gestattete manche Freiheit, man nahm es mit der Besetzung nicht allzu streng. In der Oper l'*Erginda* (Wiel, a. a. O., S. 65) eines unbekannten Autors heißt es: *Aria con Tromba ovvero Violino*. Also, wie ihr wollt!

2) Bei Gevaert, *Les gloires de l'Italie*.

3) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII.

4) A. a. O., S. 90. 5) A. a. O., S. 81 (218).

selbst mit der beweglicheren Violine mußten sie sich in konzertierenden Wettstreit einlassen. Auf eine Arie aus *Dorinda e Silvio*[1]) habe ich bereits oben hingewiesen.

In welchem Sinne die Posaunen und Zinken zu Wort kamen, ist bereits erörtert worden. Im ganzen Verlaufe der Entwickelung ist ihr Wirkungskreis der gleiche geblieben. Monteverdi im *Orfeo*, Cavalli im *Giasone*, Cesti im *Pomo d'oro* kündigen die Geister der Unterwelt, den Eintritt des Helden in den Orkus mit dem Posaunen-Chor an. Dieser bedeutet also die größte Feierlichkeit.

Nur in den seltensten Fällen, und auch dann mit größter Vorsicht, wird man sich für andere als die genannten Instrumente entscheiden. Allenfalls dürfte die Hinzufügung der Pauken oder Trommeln zu einer ausgeschriebenen oder angedeuteten Trompetenstimme unbedenklich sein. Dagegen erscheint es gewagt, ohne ganz zwingende Gründe sich zur Einstellung der Flöte zu bekennen. Jedenfalls ist sie auf die Ritornelle zu beschränken. Cesti verwendet die Flöte einmal in *Pomo d'oro*[2]) aber nur im Nachspiel, während die Gesangsbegleitung den Streichern obliegt.

Unsere Darstellung ist am Ende. Sie hat versucht, als Irrlehre aufzudecken, daß das begleitende Orchesterspiel der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts ein untergeordneter, zu Gunsten der Gesangs-Solisten vernachlässigter Teil des Gesamtorganismus gewesen sei. Der Nachweis dürfte gelungen erscheinen, daß sich hier grade in der Beschränkung der instrumentalen Mittel eine Entwickelung vollzogen hat, wie sie folgerichtiger nicht gedacht werden kann. Die Gestaltung des Händel'schen Orchesters ist auf dem Boden der italienischen Oper vorbereitet worden.

1) Anhang Nr. II. 2) A. a. O., Bd. III, S. 96.

I. Christophoro Malvezzi, Intermedii e Concerti-Venetia 1591.

A. Godi, coppia reale.[1]

Aus Intermedio V.

Singstimme.

Go - di, cop - pia re - a - - le, Tu che d'ar - den - - - te ze - - - lo lie - - - - ta, lie - - - ta s'in-chi - - - na il mar, la ter - - ra, e'l cie - - lo

2) 3)

1) Questo cantò sola Vittoria Archilei. 2) Orig. *c*. 3) Orig. *f*.

B. Dalle più alte sfere. 1)

Cantus.

Dal - le più al - te sfe - - - - re,

dal_le più al - - - - - - - - - - -

- - - - - - te sfe - - re di ce - sie!

1) Die Stimmen der Chitarronen sind im Mezzosopran- und Altschlüssel notiert und hier auf ein System im G-Schlüssel zusammen gezogen. Die Taktstriche fehlen in der Cantus-Stimme. Die einfache Stimme im zweiten System wird nicht ausgeführt.

les - - - - - te Si-re - - - ne, di ce-les - - -

- - - - - - - - te Si-re - ne A - - mi - -

ca scor - - - - - - - - - -

ta Son l'ar-mo-ni - a

1) Im Original sind hier sechs Sechzehntel zu viel. 2) Im Orig. Achtelnote.

Ch'a voi ven - go morta -

li, ch'a voi vengo mor - ta - - li, Po -

scia che fi - no al ciel, po - scia che fi - no al ciel bat - ten - do l'a -

1)

li, bat - - - ten - - do l'a - - - - - li

2)

1) Im Orig. Achtelnote. 2) Obere Stimme im Orig. *g*.

1)

l'al - - ta fa - ma, l'al - ta fa - - - - - - - -

ma N'ap - - - por - - - ta, N'ap - - - - - -

- - - por - - - ta Che mai si no - bil

Cop-pia'l sol non vi - de,

1) Im Orig. Achtel

che mai

1) 2)

Qual voi nuo-va Mi-ner - - - - - va e forte Al-ci - - de,

3) 4)

Qual voi nuova Mi - - nerva e for - - - - - - - - - te Al - - - ci - - de, e

1) Im Orig. Brevis. 2) Im Orig. Semibrevis. 3) Orig. *e*. 4) Orig. Zweiunddreißigstel.

1)

for - - - t'Al - - - - - - ci - - - de,

e for - - - t'Al - - - - - - -

2)

- - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - ci - - - de.

1) Im Orig. Sechzehntel. 2) Das Orig. hat 2 Zweiunddreißigstel zu viel.

II. Dorinda e Silvio, Atto III Scena 4ª

Tromba.

Clori.

7 6♯

p

p

p

S'ar - mi d'i - ra questo pet -

to per l'of-fe-sa mia bel - tà, s'armi d'i-ra que-sto pet-to per l'of-

fe - - - - - sa mia beltà, s'armi d'i-ra questo

pet-to per l'of-fe - - - - - sa mia bel - tà.

Chi m'in_

se_gna il Dio d'a_mo_ _ re? Dal suo stral ven_det_ta a_

5 6 ♯

spet - to. Chi na - sco - sto l'ha nel co - re, me lo sco - pra per pie -

6 6# 6# 6

tà, chi na - sco - sto l'ha nel co - re, me lo sco - pra per pie -

6 6# 6# 6

tà.

S'ar - - mi d'i - ra

Da Capo sin al 𝄋

III. Luigi Rossi, Il Palazzo Incantato, Prologo.

Pittura.

Va - - - ghi ri - vi, per-chè an-da - te fug - gi - ti - vi senz' ha - ver po-sa un mo - men-to?

1) Original *c*.

Va - - - ghi ri - vi, per-chè an - da - te fug - gi -

sic

- ti - vi senz' ha - ver po-sa un mo - mento?

5 6

Noi fug_giamo in grembo ai ma_ri per sos_pet_to degl' a_

\# ♭ 4 3

va_ri, per_ _ _ch' hab_ _ _biam l'on_ _ _de.........

1)

6♭ 6 6 6 6 6 6 6

1) Original *e*.

d'ar - - gen - - to, l'on - - - - - de d'ar-gen -

6 6 (5) 6 ♭ ♯ 4 3

to.

IV. Cavalli, Alcibiade, Atto II Scena I.

Elmira.

Cara ef_fi_gie,

ca_ra, ca_ra, del mio la_bro tan_ti ba_ci ogn'or ha_vrai,

6 7 6

quanti A_mor, fi_glio d'un fabro, strali tempra in si bei ra_ - - -

7 6 6 6

- - - - - i, quanti A -

mor figlio d'un fabro, strali tempra in si bei ra - - - - - - -

7 5 3 5 6

- - - i.

6

V. Cavalli, Le nozze di Teti e Peleo.

A. Atto I Scena IV: Coro di Cavalieri.

All' ar_mi, all' ar_mi, ò

All' ar_mi, all' ar_mi, ò

Sù dunque all' ar_mi, sù dunque all' ar_mi, all' ar_mi, ò

Sù dunque all' ar_mi, sù dunque all' ar_mi, all' ar_mi, ò

All' ar_mi, all' ar_mi, ò

Sù dunque all' ar_mi, sù dunque all' ar_mi, all' ar_mi, ò

la guer - rie-ri, ò la guer - rie-ri, ò la guer - rie - - ri,

la guer - rie-ri, ò la guer - rie-ri, ò la guer - rie - - ri,

la guer - rie-ri, ò la guer - rie-ri, ò la guer - rie - - ri,

la guer - rie-ri, ò la guer - rie-ri, ò la guer - rie - - ri,

la guer - rie-ri, ò la guer - rie-ri, ò la guer - rie - - ri,

la guer - rie-ri, ò la guer - rie-ri, ò la guer - rie - - ri,

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

cor_ni e tam_bu - ri, cor_ni e tam_bu - ri

e trom_be, e trom_be, e

e trom_bo, e trom_be, e

e trom_be, e trom_be, e

e trom_be, e trom_be, e

e trom_be, e trom_be, e

e trom_be, e trom_be, e

trom_be, e trom_bo,

trom_be, e trom_be,

trom_be, e trom_be,

trom_be, e trom_be, spa - do,

trom_be, e trom_be,

trom_be, e trom_be,

spa - de, | lancie, co-raz - ze, elmi, e ci - | mie - ri, o-gni

spa - de, lancie, co-raz - ze, | elmi, e ci-mie - ri,

o-gni

lancie, co-raz - ze, | el-mi, ci-mie - ri, el - mi, | elmi, e ci-mie - ri,

spa - de, lancie, co - | raz - ze, elmi, e ci-mie - ri, | elmi, e ci-mie - ri,

o-gni

campo, o-gni can - to, o - gni campo, o-gni can - to

o - gni campo, o-gni can - to ar - mi,

campo, o-gni can - to, o - gni campo, o-gni can - to

o - gni campo, o-gni can - to ar - mi,

o - gni campo, o-gni can - to ar - mi,

campo, o-gni can - to, o - gni campo, o-gni can - to

ar - mi, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

ar - mi, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

ar - mi, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim - bom - be, ar - mi rim -

bom_be, rim_bom - be. Nessun vi - ta ri_spar - - mi, sù sù, guer-

bom_be, rim_bom - be. Nessun vi - ta ri_spar - - mi, sù sù, guer-

bom_be, rim_bom - be. Nessun vi - ta ri_spar - - mi, sù sù, guer-

bom_be, rim_bom - be. Nessun vi - ta ri_spar - - mi, sù sù, guer-

bom_be, rim_bom - be. Nessun vi - ta ri_spar - - mi, sù sù, guer-

bom_be, rim_bom - be. Nessun vi - ta ri_spar - - mi, sù sù, guer-

rie-ri in-vit-ti, sù sù guer-rie-ri in-vit-ti, all' ar-mi, all'

rie-ri in-vit-ti, sù sù guer-rie-ri in-vit-ti, all' ar-mi, all'

rio-ri in-vit-ti, sù sù guer-rie-ri in-vit-ti, all' ar-mi, all'

rie-ri in-vit-ti, sù sù guer-rie-ri in-vit-ti, all' ar-mi, all'

1)

rie-ri in-vit-ti, sù sù guer-rie-ri in-vit-ti, all' ar-mi, all'

rie-ri in-vit-ti, sù sù guer-rie-ri in-vit-ti, all' ar-mi, all'

1) Der Takt ist wahrscheinlich eine Terz höher zu notieren. (Anm. d. R.)

ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.

ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
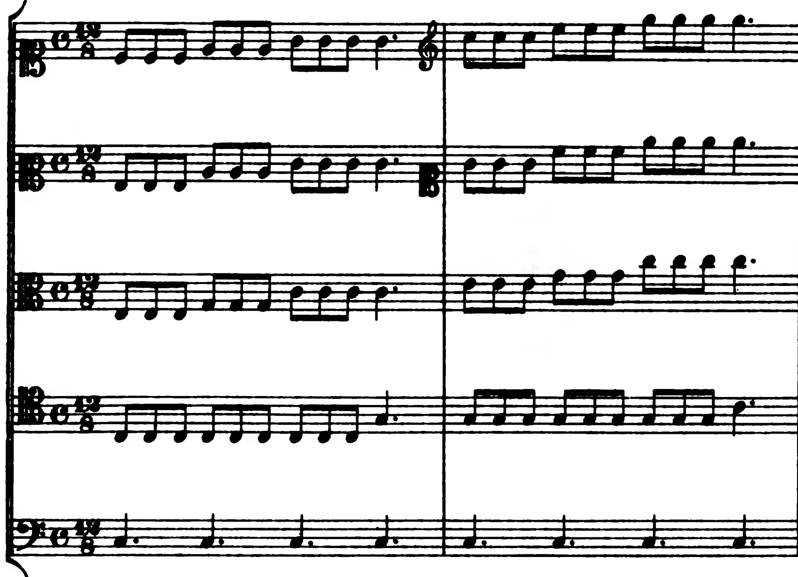
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.
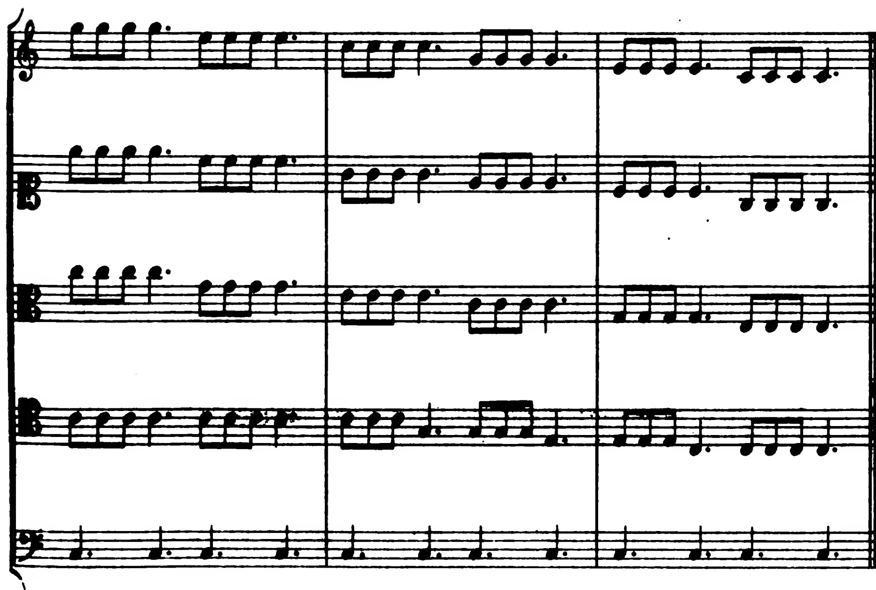
ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.

ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.

ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi, all' ar - mi.

B. Atto I Scena I: Chiamata alla Caccia (für Hörner).





VI. Carlo Pallavicino,
Le Amazoni nell' isole fortunate, Atto II Scena IX.

Ritornello.

Trombe.. Timpano.

Violini.

1)

si replica a piacere, ma sempre finiscono le trombe.

Trombe.

Co_rag_gio, Co_stan_za miei spi_ri_ti ar_dir,

1) Es folgt ein Recitativ.

miei spi-ri-ti ardir | | Ne | campi di | morte m'appros-ti la

sor-te, Vit-to-ria, | Vit - | to-ria, | Vit - | to - - - -

- - - - - - | - - - - - - | - - - ria, Vit-

toria ò morir. | | | Co-

6 6 6 6

Da Capo sin al 𝄋 e Ritornello.

Pauke des Schluß-Ritornells.

Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg.

Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts

von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Früheste Jugend. — Als Sängerknabe nach Dresden, Schützens Schüler. — Nach Hamburg als Orgelschüler des Jac. Prätorius und H. Scheidemann; Schützens Beziehungen zu Sweelinck's deutschen Schülern. — Weckmann's Kopie von Sweelinck's Kompositionslehre. — Nach Dresden zurück und Hoforganist des sächsischen Kurprinzen. — Hoforganist des dänischen Kronprinzen. — Rückkehr über Hamburg, wo er eine Sammlung selbstgeschriebener Musikalien zurückläßt. — Froberger's Besuch in Dresden. — Läßt Kanzonen in Freiberg drucken. — Wahl zum Organisten an St. Jacobi in Hamburg. — Die kirchlichen Pflichten der Organisten daselbst; die Leitung der Kirchenmusik; die Musikanten-Zunft; Einführung der Instrumental-Begleitung zur Chormusik. Joh. Schop, Thom. Selle. — Litterarische Gesellschaften um Joh. Rist und Phil. v. Zesen, G. Neumark. — Orgel-Reparatur durch Weckmann veranlaßt, Beziehungen zu Selle, Olffen und Rist. — Kompositorische Thätigkeit. — Gründung und Organisation des *Collegium Musicum*. — Zu dessen Komponisten gehören Joh. Rosenmüller, Casp. Förster, Christ. Bernhard. — Bernhard's Wahl zum Nachfolger Selle's, wobei eine Bernhard untergeschobene Komposition Weckmann's eine Rolle spielt. — Schop's Nachfolger P. Sidon und D. Becker. — Rist's Tod. — Weckmann's Reise nach Dresden und zweite Heirat. — Lieder für Phil. v. Zesen komponiert. — Weckmann's Tod, Bernhard's Abgang, Aufhören des Collegium. — Rückblick: Das Collegium als Pflegestätte des Oratoriums und als Vorbereitung zur Oper. — Anhang: 1. Verzeichnis der Organisten Hamburgs im 17. Jahrhundert. 2. Weckmann's Familie. 3. Weckmann's Kompositionen.

Die musikgeschichtliche Bedeutung der ältesten Hamburger Oper darf nach dem Bestande der aufs Ganze, wie aufs Einzelne gerichteten gründlichen Quellen-Forschungen als feststehend betrachtet werden. Nur nach einer Richtung hin möchte man noch eine genauere Untersuchung geführt wissen. Sie betrifft die Frage: wie beschaffen und wie vorbereitet war der musikalische Boden, auf dem die Hamburger Oper erblühte, welche Bestrebungen hatten vorher das allgemeine musikalische Niveau der Stadt so weit erhöht, daß auch hier die neue Kunstform auf tieferes Verständnis und thatkräftige Teilnahme rechnen durfte?

Mit einem allgemeinen Hinweis auf die fruchtbare musikalische Produktion Hamburgs im 17. Jahrhundert ist diese Frage doch nicht ausreichend beantwortet. Wenn man von den Organisten die Prätorius, Scheidemann, Weckmann, Reincken, von den Kantoren Selle, Bernhard, von den Rats-Musikanten Schop als die bedeutendsten nennt, so ist durch diese Namen immer nur angedeutet, was Hamburg auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu leisten vermochte. Wichtig aber als Vorläufer des Opernwesens sind gerade gewisse außerkirchliche Be-

strebungen gewesen. Von deren musikalischer Beschaffenheit hat man bisher kaum eine klare Vorstellung gewinnen können.

Mittelpunkt dieser Bestrebungen war Jahre hindurch Matthias Weckmann — freilich kein geborener Hamburger, sondern ein Mitteldeutscher, der jedoch die höchste Stufe seiner künstlerischen Laufbahn erst nach Antritt des Organisten-Amtes in Hamburg erreichte. Das Lebensbild Weckmann's hat Mattheson in seiner »Ehrenpforte« (1740) besonders reichhaltig und sorgfältig ausgeführt. Wichtige, allerdings verstreute Ergebnisse aus neueren archivalischen Forschungen haben nun Momente zu Tage gefördert, die das bisher Bekannte wesentlich erweitern und uns über den Horizont des von Mattheson Gebotenen hinaus schauen lassen. Dazu kommt, daß die Bibliotheken dem umsichtig Suchenden gegenüber durchaus nicht so zurückhaltend mit den Werken Weckmann's sind, wie man es aus der herrschenden Schweigsamkeit darüber entnehmen müßte. Auch der Versuch, das Wesen und die Bedeutung des *Collegium Musicum* indirekt aus den Kunst-Bestrebungen der damaligen Zeit heraus zu entwickeln, ist, so reichlich er für die Mühe entschädigt hätte, bisher noch nicht gemacht worden.

Das sind Gründe genug, Mattheson's Denkmal des alten Hamburger Meisters etwas aufzufrischen. Möchte es uns dann nicht bloß an Weckmann's Person, sondern mehr noch an einen Zeitraum der Hamburgischen Musikgeschichte gemahnen, der an reifen, wie an knospenden Kunstblüten nicht arm war, der außer dem mehr lokalen Interesse, daß er als Vorbereitungs-Stadium für den Glanz der Hamburger Oper gelten mag, noch größeren Ruhm beanspruchen kann, — den, daß in ihm mit die ersten Ansätze zum deutschen, vor-Händel'schen Oratorium keimten.

* * *

Mattheson's Angabe, daß Matthias Weckmann 1621 zu Oppershausen in Thüringen geboren sei, wo sein Vater, Jacob, Pfarrer war, ist nicht ganz zutreffend. Jacob Weckmann war erst seit dem 2. November 1628 Pfarrer in Oppershausen (bei Langensalza, Reg.-Bez. Erfurt). Die Kirchenbücher des Ortes, obschon sie bis 1603 zurückreichen, erwähnen Matthias gar nicht. Allein im Kommunikanten-Verzeichnis werden eine Schwester, Maria, und ein Bruder, Andreas, vermutlich ältere Geschwister, namhaft gemacht. Es ist somit anzunehmen, daß der Vater vorher in einem anderen Orte gewirkt hat, wo Matthias 1621 geboren wurde. Der Vater, der den Kleinen in die Anfangsgründe der klassischen Sprachen hatte einführen lassen, starb am 17. November 1631, und nach Ablauf ihres Witwen-Jahres, Ende 1632, verließ auch die Mutter mit

ihren Kindern den Ort[1]). Die Annahme, daß sie nach Dresden zog, liegt am nächsten. Denn wenn Mattheson richtig informiert ist, so war Matthias, dem von der Natur eine schöne Diskant-Stimme bescheert war, schon von seinem Vater zum Kapellmeister Heinrich Schütz nach Dresden gebracht worden. Und falls dies nicht etwa erst durch die Mutter geschah, so wäre es nur natürlich gewesen, daß sie selbst, sobald es anging, ihrem Jüngsten folgte.

Schütz nahm sich des begabten Knaben in wohlwollendster Weise an, brachte ihn in die Lehre eines gewissen Gio. Gabrieli (natürlich nicht des großen Venetianers, der schon 1612 gestorben war) und stellte ihn nach geschehener Ausbildung dem Kurfürsten Johann Georg I. vor. Der Kurfürst nahm Matthias als Kapellsänger an und ließ sein bis dahin schuldiges Kost- und Lehrgeld auszahlen. Nun überwachte Schütz selber seine weitere musikalische Erziehung und suchte ihm »die rechte Art, wie er es selbst in Italien gelernet«, beizubringen. Durch praktische Ausführung, wie durch theoretische Erkenntnis mußte der Knabe somit den besten Meisterwerken der Italiener, in erster Linie der Venetianer, täglich näher treten. Hier wurde seinem künstlerischen Bildungsgang die entscheidende Richtung gewiesen, der er bis an sein Ende unbeirrt gefolgt ist.

Die Zeit anregender Studien in Dresden währte bis zum Jahre 1637. Inzwischen begann Weckmann's Diskant zu mutieren; Schütz empfahl deshalb dem Kurfürsten, zur weiteren Ausbildung der Fähigkeiten des jungen Musikers ihn die Kunst des Orgelspieles betreiben zu lassen. Der Kurfürst bewilligte denn auch für drei Jahre ein jährliches Lehrgeld von 200 Thalern, — eine Gnade, die in Anbetracht der gerade damals immer bedrängter sich gestaltenden Lage der kurfürstlichen Kapelle[2]) für Schützens Vertrauen in Weckmann's Tüchtigkeit nicht gering zu veranschlagen ist. Zum Lehrer wurde auf Schützens Rat Jacob Prätorius, der Organist an St. Petri in Hamburg (1603—1651), ein Schüler des berühmten Amsterdamer Organisten Jan Pieterszn Sweelinck, gewählt.

Von den deutschen Schülern Sweelinck's kannte Schütz mehrere persönlich. Mit dem Hallenser Samuel Scheidt war er am Hofe zu Bayreuth zusammen gewesen[3]). Die vornehmsten Hamburger Orgelmeister lernte er spätestens 1633 kennen; denn in diesem Jahre begab sich Schütz nach längerem Verweilen in Hamburg nach Kopenhagen, um für die

1) Diese genauen Daten verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Pfarrer Tzschentke in Oppershausen.

2) M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen (Dresden 1861), I, S. 23.

3) Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze (Berlin 1894), S. 16.

Hochzeit des Kronprinzen Christian mit der jüngsten Tochter seines Kurfürsten die großen Festmusiken vorzubereiten und aufzuführen und im Anschluß daran eine gründliche Organisation der königlichen, wie der neu gegründeten kronprinzlichen Kapelle vorzunehmen[1]). In dem musikalischen Teile der Feierlichkeiten spielte auch der Hamburger Rats-Violinist Johann Schop eine bedeutende Rolle[2]). Von dem Hannoveraner Melchior Schildt, dessen Thätigkeit in Kopenhagen während der Jahre 1626—1629 noch in frischem Andenken stand, konnte Schütz nur Löbliches erfahren[3]). Irgend welche persönliche Beziehungen verknüpften ihn vielleicht auch mit dem Danziger Paul Siefert, da Schütz später aus Anlaß des Streites zwischen Siefert und Scacchi ebenfalls das Wort ergriff[4]).

Daß Schützens Wahl unter allen diesen Männern gerade auf Jacob Prätorius fiel, verdient also eine gewisse Beachtung. Sweelinck's für Deutschland neue Kunst-Richtung faßte nämlich in Hamburg am festesten Fuß und gewann von hier aus den nachhaltigsten Einfluß. Prätorius gehörte einer Familie an, deren Mitglieder seit drei Generationen die angesehensten musikalischen Ämter in Hamburg verwalteten[5]). Ein zweiter Schüler Sweelinck's, Heinrich Scheidemann, Organist an St. Catharinen (1625—1663), konnte ebenfalls auf verdiente Musiker als Vorfahren zurückblicken. Mit welcher Liebe und Verehrung beide Schüler das Andenken an Sweelinck und seine Kunst hegten, schildert uns Mattheson[6]). Auch in den vornehmen Kreisen Hamburgs hatte Sweelinck's Name besonders guten Klang. Wir sehen dies an dem Beispiel des Joachim Morsius[7]). Unter den wenigen Musikern, mit denen der vornehme Patrizier-Sohn eine Bekanntschaft anzuknüpfen für wert erachtete, fehlt Sweelinck nicht. Auf so günstigem Boden konnte die Saat kräftig gedeihen, die Sweelinck ausgestreut hatte. Es läßt sich nicht verkennen, daß durch die Wirksamkeit von Sweelinck's Schülern und von deren Schülern wiederum die Musikpflege in Hamburg eine wesentliche Anregung erhielt. Und die Traditionen dieser älteren Generation pflanzten sich kontinuierlich auf die jüngeren fort. Mattheson's Bemerkung[8]), daß man Sweelinck hier den »Hamburgischen Organistenmacher« nannte, ist also historisch vollkommen begründet. Hamburgs Musiker lebten nun, wie wir noch des Näheren sehen werden, in auskömmlichen und geachteten Stellungen. Ihr einmütiges, auf eine gedeihliche Kunst-Entwickelung

1) Angul Hammerich, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 87 ff.
2) Siehe Sammelbände der IMG., I, S. 218.
3) Hammerich, a. a. O., S. 80 f.
4) Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 421. 5) Siehe Anhang 1.
6) Ehrenpforte, S. 329. 7) Siehe Zeitschrift der IMG., I, S. 28.
8) Ehrenpforte, S. 332.

hinzielendes Wirken, das weder durch die äußeren Wirren des großen Krieges, noch durch innere Mißhelligkeiten erheblich gestört wurde, erwarb sich bald über das Weichbild der Stadt hinaus vorteilhaften Ruf. Wir können, zurück blickend, noch heute das Wachsen des musikalischen Ansehens Hamburgs als einer der hervorragenderen Kunst-Centralen, insbesondere als einer bedeutenden Pflegestätte deutschen Orgelspieles beobachten, nämlich an der sich mehrenden Zahl junger Talente, die in Hamburg ihre Ausbildung suchten, und fertiger Musiker, die hier förderliche Verbindungen anknüpfen wollten. Auch dies ist ein Zeichen. So oft der dänische König Christian IV., der doch selbst einen glänzenden musikalischen Hofhalt liebte, in Hamburgs Nähe weilte, versäumte er nicht, wie Mattheson erzählt, Jacob Prätorius und Johann Schop zu sich zu bescheiden; und Prätorius wurde als Lehrmeister für angehende dänische Organisten öfter in Anspruch genommen[1]). Man kann es demnach begreifen, daß Schütz gerade Hamburg bevorzugte und daß er, der zudem aus Prätorius' Neigung zu kirchlich würdevollem Ernst etwas Verwandtes herausfühlen mochte, einen intimeren Anschluß Weckmann's an ihn für wünschenswert erachtete.

Schütz — so berichtet Mattheson — brachte seinen Schüler persönlich nach Hamburg. Die gemeinsame Abreise erfolgte nach Ausweis der Akten[2]) in den ersten August-Tagen 1637.

Ein merkwürdiges und wertvolles Zeugnis für den Lehrgang, den Weckmann bei Prätorius durchlaufen mußte, besitzt die Hamburger Stadt-Bibliothek in dem handschriftlichen Quartbande *Ms. ND.* VI Nr. 5383, betitelt: »*Composition* Regeln | Herrn | *M. Johan Peterssen* | *Sweling* | Gewesenen | Vornehmen *Organisten* in | Ambsterdam.« Frühere Untersuchungen dieser ältesten Quelle für Sweelinck's Überarbeitung von Zarlino's *Istituzioni harmoniche* hatten als mutmaßlichen Schreiber und ältesten Besitzer der Handschrift den Hamburger Organisten Scheidemann bezeichnet[3]). Eine erneute Durchsicht hat jedoch an einer ziemlich versteckten Stelle der Handschrift — pag. 43 unten — Weckmann's ständige Signatur (*M. W.*) finden lassen; und von derselben Hand ist der ganze Band geschrieben. Da nun aus anderen Gründen[3]) die Entstehung des Bandes um 1640 anzusetzen ist, so kommen alle Anzeichen darin überein, daß wir in diesem Werke, das Weckmann nach einer Vorlage des Prätorius kopieren konnte, ein beredtes Dokument für Weckmann's Unterweisung in Sweelinck's theoretischen Kunst-Anschauungen

1) Als dänischen Schüler kennen wir seinen späteren Schwiegersohn und Substituten Joh. Jacob Lorentz, den Sohn des Orgelbauers Joh. Lorentz in Kopenhagen. (A. Hammerich, a. a. O., S. 79; Anhang Nr. 1.)

2) Sammelbände der IMG., I, S. 218.

3) Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 178 ff.; H. Gehrmann, ebenda S. 484 ff.

zu erkennen haben. Angesichts dieses neuen Umstandes erscheint uns nun Weckmann auch in einer nahen Verbindung mit dem um zwei Jahre jüngeren Joh. Adam Reincken, einem geborenen Holländer, der in früher Jugend nach Hamburg kam, Scheidemann's Schüler und später dessen Nachfolger wurde. Reincken muß Weckmann's Band der Kompositions-Lehre zu eigen erhalten haben. Denn er hat in demselben Manuskript den letzten Abschnitt rekapituliert und, mit neuen, eigenen Noten-Beispielen versehen, noch einmal behandelt; und in späteren Jahren nahm Reincken eine gänzliche Umarbeitung des älteren Lehrbuches vor[1]). Daraus, wie aus der Beobachtung, daß Weckmann und Reincken sich später noch in mehreren anderen Bestrebungen begegneten, darf man wohl auf ein freundschaftliches Verhältnis der beiden jungen Musiker schließen, das während der Hamburger Lehrzeit angebahnt wurde.

Mattheson's näheres Eingehen auf die Erfolge von Weckmann's praktischen Studien bestätigt uns denn auch, daß Schütz es darauf abgesehen hatte, seinen Schüler sich die »Niederländische art«[2]) aneignen zu lassen an einem Orte, wo sie am besten vertreten war. Prätorius hatte von Sweelinck »eine gantz eigene Fingerführung, die sonst ungewöhnlich, aber sehr gut war, gefaßt« und »wandte seinen Fleiß wohl an im Spielen und und Registriren der Orgelstimmen«. Bezeigte sich Prätorius »immer sehr gravitätisch und etwas sonderbar«, so war hingegen Scheidemann's Spiel, das die Hamburger bei den Vesper-Gottesdiensten in der Catharinen-Kirche gern bewunderten, »hurtig mit der Faust, munter und aufgeräumt: in der Composition wohl gegründet; doch nur mehrentheils so weit, als sich die Orgel erstreckte.« Von beiden Orgelmeistern wurde Weckmann in eine künstlerische Praxis eingeweiht, die ihm von Dresden aus wenn schon nicht ganz neu, so doch wenigstens noch nicht geläufig war. Denn die süddeutschen Organisten damaliger Zeit gehörten dem geistigen Kreise der Gebrüder Haßler und Christian Erbach's an, von denen die Richtung Merulo's und der beiden Gabrieli verfolgt wurde. Und der Dresdener Hof-Organist, Johann Klemm, ebenfalls ein Schüler Schützens, hatte das Orgelspiel bei Erbach betrieben. Die gebotene Gelegenheit nutzte nun Weckmann derart aus, daß er sich bestrebte, »die prätorianische Ernsthafftigkeit mit einer scheidemannischen Lieblichkeit zu mäßigen« — ein Urteil Mattheson's, das sich bei der Betrachtung der erhaltenen Orgelstücke auch für uns bestätigt. Den vokalen Stil seines Lehrers machte sich Weckmann ebenfalls zu eigen, indem er »in prätorianischer Manier viele Stücke von Vespern, deutschen Kirchengesängen u. s. w.« setzte. Die Richtigkeit dieser Notiz Mattheson's läßt sich freilich nicht prüfen,

1) *Ms. ND.* VI Nr. 5384 vom Jahre 1670 (Hamburger Stadt-Bibliothek).

2) Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 191.

da sich keine Komposition Weckmann's aus seiner Jugendzeit bisher gezeigt hat. Doch eins ist gewiß, daß der Einfluß des Prätorius auf Weckmann's vokales Schaffen, wenn er zeitweilig zu spüren war, nicht nachhaltig geblieben ist. Schütz selbst war ja nicht bei der älteren venetianischen Gesangskunst, wie sie auch Sweelinck seinen deutschen Schülern übermittelte[1]), stehen geblieben, sondern war dem Fortschritt der neueren venetianischen und anderer italienischer Meister gefolgt. Und Schützens Beispiel gab Weckmann fortdauernd wieder einen viel zu entschiedenen Anstoß, es ebenso zu thun, als daß er sein vokales Ausdrucks-Vermögen für immer hinter die engeren Schranken des Prätorius hätte bannen können. Nach dieser Richtung hin verdankte Weckmann der Sweelinckschen Schule nur eine erhöhte praktische Gewandheit und eine Vertiefung seiner theoretischen Urteilskraft.

Nach Ablauf der drei Studienjahre — also etwa 1640/41 — kehrte Weckmann nach Dresden zurück, wo sich ihm bald ein geeigneter Wirkungskreis öffnete. Der Zustand der kurfürstlichen Kapelle war inzwischen trostlos geworden[2]). Die meisten Mitglieder hatten anderwärts ein besseres Unterkommen gesucht; der Rest, kaum noch ein Drittel des früheren Bestandes, fristete, da die Gehalts-Zahlungen nur zu häufig lange rückständig blieben, ein dürftiges Dasein. Die Trümmer des früheren Glanzes hielt allein Schütz zusammen. Da war es der Kurprinz, nachmaliger Kurfürst Johann Georg II., der auf Schützens Anregung die nötigen Schritte that, um wenigstens für die Zukunft geordnete Zustände anzubahnen und zuverlässigen Nachwuchs heranzubilden. Für den eigenen Hofhalt, den der Kurprinz seit seiner Verheiratung (1638) führte, schuf er nun durch ein Dekret vom 14. September 1641 auch eine eigene Kapelle. Sein Hof-Organist[3]) wurde Weckmann gegen ein Gehalt von 200 fl. und einem Hofkleide jährlich. Außer der Pflicht, »in der Kirchen und für die Tafel oder wo sonst Ihre Durchlaucht ihn hin verordnen werden«, fleißig aufzuwarten, lag ihm laut einer besonderen Verordnung die Ausbildung und Unterhaltung der Sängerknaben ob. Er mußte diese »mehrmals in ein Instrument Regal oder *Positiv* absonderlich singen lassen und dergestalt *exerciren* helfen, daß sie rein singen sich gewöhnen und in der Musik desto schleuniger *perfectioniren* mögen«; auch war er gehalten, »dem wöchentlichen *exercicio* beizuwohnen«. Die übrigen Musiker mußten ebenfalls in mehrfachen Eigenschaften ihren musikalischen Beruf ausüben. Der als Theorbist und Tenorist angestellte Philipp

1) J. P. Sweelinck's Werke, Bd. II, Deutsches Vorwort S. V ff.

2) M. Fürstenau, a. a. O., I, S. 24 ff.

3) Mattheson bezeichnet Weckmann irrtümlich immer als kurfürstlichen Hof-organisten.

Stolle[1]) sollte »die Singeknaben zu einer guten italienischen Manier im Singen gewehnen«. Friedrich Werner[2]), dem die Zeitgenossen nachrühmten, daß er auf dem Cornet »seines Gleichen damals nicht hatte«, diente als Altist und als Spieler von allerhand Blas- und Streichinstrumenten.

Der Kurprinz besaß eine ausgesprochene Vorliebe für italienische Kunst und Künstler. An seinem Hofe fand also Weckmann die Anregungen, die ihn in Schützens Sinne weiter förderten und bildeten. Doppelt nützte ihm der Verkehr mit den italienischen Sängern: erstlich erlernte er ihre Sprache und dann erhielt er von ihnen beständig die Kenntnis der neuesten musikalischen Erzeugnisse des Landes, das zu schauen ihm nicht vergönnt war. Die Italiener andererseits »hielten viel auf ihn, weil er in allen Sätteln gerecht war«. Sie hatten in ihm nicht nur den virtuosen Orgelspieler zu schätzen, sondern auch den tüchtigen Musiker, der Dank der Schütz'schen Schulung gewandt seinen Generalbaß ausführte und erfahren genug war, dabei der Besonderheiten und eigenartigen Erfordernisse der italienischen Gesangskunst sorglich zu achten. Obwohl auch für den Kurprinzen Zeiten pekuniärer Schwierigkeiten kamen, blieb seine Kapelle doch bestehen.

Durch verwandtschaftliche Beziehungen veranlaßt, hatte sich, wie wir sahen, zwischen den beiden Höfen zu Dresden und Kopenhagen auch ein Austausch in musikalischen Dingen angebahnt. Im November 1642 sollte nun in Kopenhagen wiederum eine große Hochzeits-Feierlichkeit stattfinden[3]). Der dänische Kronprinz sprach selbst in Dresden vor, um sich nach geeigneten musikalischen Kräften umzuthun. An der Spitze der Musiker, die sich 1642 nach der nordischen Hauptstadt aufmachten, stand wieder Heinrich Schütz; ihm folgten diesmal Phil. Stolle, dessen Schüler Clemens Thieme[4]), Friedr. Werner[5]) und Weckmann[6]). Schütz traf 1644 wieder in Dresden ein, während die übrigen noch länger in Dänemark verweilten. Werner, Stolle und Weckmann traten in des Kronprinzen Kapelle ein. Weckmann erhielt nun hier ein Amt, wie er es ähnlich in Dresden bekleidet hatte. Er wurde Hof-Organist und mußte dazu »jeden Morgen, Freitag und Sonntag ausgenommen, von 9—10 mit

1) Stolle wurde später Kammermusiker in Halle (Fürstenau, a. a. O., I, S. 25; Monatshefte für Musik-Geschichte III, S. 39).

2) Vergl. den Leichen-Sermon auf Werner (Monatsh. f. M. VIII, S. 5).

3) A. Hammerich, a. a. O., S. 92. 4) Monatsh. f. M. III, S. 38 ff.

5) Sein Leichen-Sermon giebt 1641 als Jahr seiner Abreise an; nach allen Umständen aber hat die gemeinsame Abfahrt 1642 mehr Wahrscheinlichkeit (Monatsh. f. M. VIII, S. 5).

6) A. Hammerich (a. a. O., S. 97 f.) läßt die Dresdener Musiker bereits 1634 aufbrechen; diese Datierung ist natürlich unhaltbar.

den Sängern und Musicanten üben und darauf achten, daß die Sänger in gelernten Manieren sicher blieben und nicht anderswo sängen«. Des sächsischen Kurprinzen Absicht war es aber anscheinend gewesen, seine Musiker nicht für immer zu entlassen, sondern sie nur zur Erreichung dessen, wozu Schütz berufen war, zu beurlauben; er forderte sie deshalb 1646 wieder zurück. Ob auch Christian klagte: es werde »unsere Music gantz darnieder liegen und wir also der daraus habenden sonderbahren und fast einigen ergötzlichkeit ohnig gemacht werden«, mußte er sie doch ziehen lassen; im April 1647 wurden ihre Pässe nach Dresden ausgefertigt. Ohnehin wäre ihres Bleibens in Nykjöbing nicht viel länger gewesen, da Christian 1647 auf der Reise nach Karlsbad unterwegs starb und seine Kapelle aufgelöst wurde. Weckmann erhielt zum Andenken des Kronprinzen Porträt auf einer goldenen Medaille an goldener Kette.

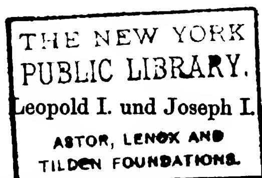
Auf der Rückreise nach Dresden machte Weckmann längere Station in Hamburg. Den Beweis bringt ein von seiner Hand geschriebener Musikalien-Band, der sich unter der Signatur *Ms. KN.* 206 auf der Lüneburger Stadt-Bibliothek befindet. Auf der letzten Seite steht nämlich über dem Datum »*Hamburgi* 15 *Junij Ao. 1647*« ein stark verschnörkeltes Monogramm, aus dem sich die Initialen *M. W*[eckmann], *J. A. R*[eincken] und *H. Scheidm*[ann] als einzelne Bestandteile deutlich herauslösen lassen. Der Band wird bei dem Zusammensein mit den Hamburger Freunden eine Hauptrolle gespielt haben, daß er zum Träger dieser kleinen Notiz ersehen wurde.

Auch von der musikalischen Seite aus betrachtet, ist dieser autographe Band ein wichtiges Dokument. Da hierin augenscheinlich der Vorrat von Kirchenmusik aufgespeichert ist, dessen sich Weckmann während seiner Wirksamkeit in Dresden und Kopenhagen neben denjenigen Werken bediente, die sonst noch in gedruckten Exemplaren den Kapellen zur Verfügung standen, so ist der Band für uns ein getreues Spiegelbild von Weckmann's Kunst-Geschmack während der Jahre 1641—1647, ein Zeuge für sein Streben, die Entwickelung der Musik anderwärts mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, um sich selbst auf der Höhe der Produktion seiner Zeit zu erhalten. Als Vorlagen dienten hauptsächlich Musikdrucke, die entweder schon vor längerer Zeit oder erst kürzlich auf dem Markte erschienen waren. Überwiegend vertreten sind italienische Komponisten: *Monteverdi*, *A. Grandi*, *Tarq. Merula*, *Gio. Rovetta*, *Gio. Valentini*, *Gio. Ghizzolo*, *Benedetto*, *Tedeschi*, *Agnelli;* in der Minderzahl deutsche: *Joh. Stadlmayr*, *Christ. Sätzl*, *Christoph Werner*, *G. Weber*. Von Schütz ist nur ein Stück kopiert; — natürlich, denn seine Werke waren zu Kopenhagen sowohl, wie zu Dresden gedruckt in der Hand der Sänger. Merkwürdig ist eine gewisse Selbständigkeit kritischen Urteils, die Weckmann durch Beischriften einzelnen italienischen Werken gegenüber an

den Tag legt. Außer den gedruckten Stücken hat Weckmann noch einige ungedruckt gebliebene kopiert, deren Vorhandensein auf neue persönliche Beziehungen hinweist. Agostino Fontana war Altist in der dänischen Hofkapelle; er wurde 1647, als man auf Schützens Kraft nicht mehr rechnen konnte, und nachdem Weckmann abgegangen war, Kapellmeister[1]). Weckmann und Fontana mußten also einander bekannt sein. Von dem Danziger Kantor Christoph Werner[2]), dessen 1646 erschienenes Opus Weckmann vollständig kopiert hat, findet sich hier noch eine ungedruckte große Komposition für das Michaelisfest »Es erhub sich ein Streit«. Nach Wien hin deuten ein Stück des kaiserlichen Musikus Georg Pichlmayr und die sechsstimmige Motette Kaiser Ferdinands III. *Deus misereatur nostri*[3]).

In Dresden wieder angelangt, übernahm Weckmann sein früheres Amt. Des Kurprinzen Musikliebe und besondere Hinneigung zur italienischen Kunst waren inzwischen eher noch gewachsen. Er konnte beide jetzt noch umfangreicher bethätigen, da er seit 1649 auch der kurfürstlichen Kapelle als »*Inspector*« vorstand[4]). Bemerkenswerten Zuwachs erhielt die Hofkapelle am 1. August 1649 in dem »jungen Altisten« Christoph Bernhard[5]). Er kam aus Danzig, wo ihn Siefert und Balthasar Erben unterrichtet hatten, und wurde Schützens Schüler in der Komposition. Weckmann schloß mit ihm, der ebenfalls eine auf Zarlino-Sweelinck fußende theoretische Ausbildung[6]) erfahren hatte, vertrauteste Freundschaft, die bis zum Lebensende währte. Eine junge Kraft erschien 1651 auch in Gio. Andr. Bontempi, der erst in Rom bei Mazzocchi, dann in Venedig bei Monteverdi und Rovetta studiert hatte und nun in Dresden zunächst als Diskantist und Komponist angestellt wurde[7]).

Nach dem September 1649[8]) kam der berühmte Joh. Jac. Froberger an den Hof zu Dresden.



1) A. Hammerich, a. a. O., S. 93.

2) Vergl. über ihn die »Allg. deutsche Biographie«.

3) G. Adler (Musikal. Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. hat das Stück außer Acht gelassen.

4) M. Fürstenau, a. a. O., S. 32.

5) Auf die Unrichtigkeit von Mattheson's Angabe, Bernhard sei 1612 geboren, hat Fürstenau zuerst hingewiesen (a. a. O., S. 38 f.; vergl. Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 427). Als richtiges Datum bietet er 1627, wie er sagt »aus archivalischer Quelle«. Leider hat er unterlassen, diese genauer zu bezeichnen, so daß das richtige Datum durchaus noch nicht »endgültig festgestellt« ist, wie Sittard behauptet.

6) Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 180 und H. Gehrmann, ebenda S. 495 ff.

7) M. Fürstenau, a. a. O., S. 28 f.

8) Ende September 1649 war Froberger noch in Wien anwesend (vergl. Franz Beier, Sammlung musikalischer Vorträge, Nr. 59/60, S. 10 f.). Für das Jahr 1650 aber ist sein Aufenthalt in Brüssel beglaubigt (Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 164). Zwischen beiden Daten erfolgte der Besuch in Dresden.

»Mein Mathies! sprach der Kurfürst heimlich zu Weckmann, wollet Ihr mit Frobergern um eine gulden Kette auf dem Klavier spielen? Von Herzen gerne, antwortete Weckmann, aber aus Ehrerbietigkeit für Ihre Kaiserliche Majestät soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Kapelle, der Weckmann heißen sollte; der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt, und denselben möchte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm; dem schlug der Kurfürst auf die Schulter und sagte: Da steht mein Mathies! Nach abgelegten Begrüßungen spielte dann Weckmann auch und führte ein Thema, das er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch, darüber sich sowohl dieser als der ganze Hof verwunderte und Froberger zum Kurfürsten mit den Worten herausbrach: Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eigenen Hand, wobei er alle Manieren setzte, so daß Weckmann auch dadurch der Frobergerischen Spielart ziemlich kundig ward«.

Mattheson, der in Weckmann's Biographie diese ausführliche Erzählung einflicht, erwähnt den Vorgang in Froberger's Biographie noch einmal, aber mit schlichteren Worten, also:

»Froberger spielte unter Anderm 6 Tokkaten, 8 Capricci, 2 Ricercaten, und 2 Suiten, die er alle in ein schön gebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Kurfürsten und überreichte ihm hernach das Buch zum Geschenk, wofür er eine güldene Kette bekam, bei Hofe wohl bewirthet und mit einem kurfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser in allen Gnaden entlassen wurde«.

Aus dieser doppelten Darstellung ist gegen Mattheson der starke Vorwurf bewußter Unwahrheit hergeleitet worden. Doch mit Unrecht. Beide Erzählungen ergänzen sich zwanglos; man kann sie, ohne bedenkliche Widersprüche zu schaffen, vereinigen. Daß große Virtuosen bei zufälligem Zusammentreffen sich vor einander hören ließen, ist für die damalige Zeit so unerhört nicht. Ähnliche Anekdoten kennt man von Schop und Faucart, N. A. Strunck und Corelli, Händel und Dom. Scarlatti, Seb. Bach und Marchand. Für den kunstgeschichtlich wichtigen Kern der Sache sind endlich noch andere Belege vorhanden. Persönliche Beziehungen Weckmann's nach Österreich hin traten uns schon in dem oben besprochenen autographen Sammelbande entgegen. Daß also sein Name am kaiserlichen Hofe zu Wien bekannt und auch von Froberger vernommen war, braucht nicht zu verwundern. Umgekehrt wurden Froberger's Stücke von den norddeutschen Musikern hoch geschätzt; das Eingreifen seines künstlerischen Einflusses hier läßt sich noch deutlich spüren. Scheidemann verrät in den Fugen seines späteren Lebens[1]), mehr noch in einem »Ballett« die Hinneigung zu süddeutscher Form und

1) Vergl. meine »Geschichte der Klaviermusik«, I, S. 117 ff.

Ausdrucksweise. Reincken hat zu Froberger's Partiten »*sopra Mayrin*« ein Pendant[1]) komponiert. Recht bezeichnend ist ferner das Vorhandensein einer Anzahl von Froberger's Fugen in Tabulaturen, die nachweislich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Hamburger Gegend entstanden[2]). Weckmann's Klavier-Variationen[3]) über das Lied »*Lucidor* hütt einst der Schaf« sind leider verschollen, können also nicht zum Beweise dienen; aber Form und Gehalt seiner einzig erhaltenen Orgelfuge sind auch süddeutsch. Diese inneren Gründe dürften genügen, um in diesem Falle Mattheson's Wahrhaftigkeit gegen Zweifel zu stützen, die nur der Oberfläche seiner Worte entnommen sind.

Im Jahre 1651 ließ Weckmann zu Freiberg i. S. »Canzonen für 2 Violinen, 1 Fagott und Generalbaß« erscheinen, — ein Werk, das wir gleich den vielen anderen jener Zeit zu den Vorläufern unserer Kammermusik zu rechnen haben. Die ungefähre Stellung, die Weckmann's Opus innerhalb der instrumentalen Litteratur Deutschlands zukommt, sind wir noch im Stande zu erkennen. Ein Einblick in die Musik selbst ist jedoch vorläufig bis auf weiteres versagt, da ein Exemplar des Druckes noch nicht hat gefunden werden können.

In Freiberg seine Kanzonen drucken zu lassen, dazu hätte Weckmann das Beispiel mehrerer anderer Dresdener Musiker veranlassen können. Wahrscheinlich aber lagen die Beweggründe viel tiefer. In den fünfziger Jahren legte sich ein gewisser Daniel Böttiger jun. eine Sammlung von Chorstücken an, die 1662 in acht Stimmbüchern fertig wurde und 109 Kompositionen italienischer und deutscher Meister — unter Nr. 30 auch eine von Weckmann über Jesaias 54, 7 »Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen« — umfaßte[4]). Daß zu einer so zeitraubenden Arbeit ein praktisches Bedürfnis die Veranlassung gab, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Da verdient der Umstand Beachtung, daß an der Spitze der Stadtverwaltung ein besonderer Liebhaber der Musik stand, nämlich der Bürgermeister Sigismund Horn (1608—1666), den wir als

---

1) *Partite diverse sopra l'Aria*: Schweiget mir von Weiber nehmen, *altrimente chiamata* »*La Meyerin*« (Neudruck in *Uitgave* XIV der *Ver. v. N.-Ned. Muz.*).

2) *Ms.* 340 der Amalien-Bibliothek des Kgl. Joachimsthal'schen Gymnasiums zu Berlin (vgl. Sweelinck's Werke, Bd. I, deutsch. Vorwort S. II); *Ms. KN.* 209 der Lüneburger Stadt-Bibliothek; Weiteres in der Hamburger Stadt-Bibliothek.

3) Vergl. Sweelinck's Werke, Bd. I, deutsch. Vorwort S. II f.

4) Vom *Ms. Bn.* 21 des Freiberger Altertums-Vereines sind nur *secunda voce*, *Violon* und *Basso continuo* vollständig erhalten; die »vierte Stimme« beginnt mit Nr. 75. Auf dem Lederrücken der *sec. voce* steht: »Daniel Böttiger Junior Anno 1662« und auf dem inneren Deckel des *Bass. Cont.*: »Sind Ingesambt 8 Bücher 1662« (vergl. R. Kade, Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888, S. 26). Von Weckmann's Komposition ist nur der Generalbaß übrig; Baß-Solo und beide Violin-Stimmen fehlen.

Gönner des früheren Freiberger Organisten Andr. Hammerschmidt[1]) und als Gründer eines *Collegium musicum* in Freiberg[2]) kennen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Weckmann seiner thatkräftigen Förderung teilhaftig wurde.

Das Jahr 1655 gab Weckmann's künstlerischer Laufbahn eine bemerkenswerte Wendung. Es führte ihn aus der Enge höfischen Aufwartens auf den freien Plan selbständigen Wirkens innerhalb eines blühenden Gemeinwesens; es förderte seine durch tüchtige Schulung und mannigfache Erfahrungen gereifte Schaffenskraft zu ungehinderter Entfaltung und voller Meisterschaft.

Die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg war durch Ulrich Cernitz' Tod 1654 erledigt worden. Drei Organisten wurden zum Probespiel zugelassen: Albert Schop, des Hamburger Rats-Violinisten Sohn und mecklenburgischer Hof-Organist in Güstrow, Wolfgang Wesnitzer, Organist am Hamburger Waisenhaus[3]), und Joh. Jac. Lorentz, Schwiegersohn und Substitut des 1651 verstorbenen Jac. Prätorius. Aber keiner von ihnen hatte den Erwartungen der Kirchenvorsteher ausreichend entsprochen. Diese beauftragten deshalb Johann Olffen, Organisten an St. Petri, der ihre Aufmerksamkeit auf Weckmann gelenkt hatte, an diesen zu schreiben. Nach Rücksprache mit Schütz und mit Erlaubnis des Kurprinzen stellte sich Weckmann in Hamburg ein, um an der zweiten Probe teilzunehmen. Zu Kunst-Richtern hatte die Kirche die namhaftesten Musiker der Stadt erwählt: den Direktor der Kirchenmusik und Kantor an der Johannis-Schule Thomas Selle, den Direktor der Rats-Musikanten Johann Schop und die Organisten H. Scheidemann von St. Catharinen, Johann Prätorius von St. Nicolai und Johann Olffen von St. Petri. Nachdem sich erst die früheren Kandidaten noch einmal hatten hören lassen, kam Weckmann an die Reihe, für den man einige besondere Überraschungen ersonnen hatte. Die erste Aufgabe bestand darin, »ein verkehrtes Thema *primi et tertii Toni* zusammen« durchzuführen. Sodann hatte er eine »Motette aus dem bloßen Generalbaß auf 2 Claviren zu variiren«, worin Weckmann, wie Mattheson anmerkt, durch Schütz gründlich unterwiesen war. Nun »legte ihm Schope eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellet war, daß Schope mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Tact überhüpffte. Dieser aber merckte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne, und rief Schopen

1) Vergl. die Dedikation vom »Ersten Fleiß Allerhand newer *Paduanen*« (1639) und von den »*Missae*« (1663).

2) Monatsh. f. M. VI, S. 118, Anm. 11.

3) Über die Persönlichkeit Wesnitzer's, der vorher schon Hof-Organist in Celle war und nachher um die Choral-Komposition sich verdient machte, hat Kümmerle neues Licht verbreitet (Encyklopädie für evangelische Kirchenmusik).

zu: Der Herr verfehlt einen Tact! Schope wurde selbst hierüber bestürtzt und beschämt; zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder anfingen, und es vollführten«. Zum Schluß mußte er den Choral »An Wasserflüssen Babylon« bearbeiten, dessen »ersten Vers er nach prätorianischer, ernsthaffter Art, die andern aber fugenweise durch alle [ganze] Töne und halbe Töne, sammt vielerley Veränderungen, abfertigte«. Nach diesen Leistungen begehrte man einstimmig Weckmann zum Organisten. Auf ein Schreiben des Rates der Stadt dieserhalb erteilte der sächsische Kurprinz seine Zustimmung. So trat denn Weckmann, nachdem er sich persönlich in Dresden verabschiedet hatte, 1655 sein neues Amt an.

Die reichlich lohnende Aufgabe, nachzuweisen, wie sich, getragen von den drei Faktoren des Orgelspieles, des Kantorates und der Rats-Musik, das Musikleben Hamburgs während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr gehoben, wie es beständig Musiker und gebildete Leute der engeren und weiteren Umgegend in seine Kreise hinein gezogen hat, — diese Aufgabe kann an dieser Stelle nicht erfüllt werden. Es wird genügen müssen, die wichtigsten Persönlichkeiten mit ihren Bestrebungen zu kennzeichnen, die entweder in Ausübung ihres Berufes oder in Bethätigung ihrer musikalischen Neigungen zu dem neu erwählten Organisten Stellung zu nehmen hatten.

Die kirchlichen Pflichten der Organisten waren dem Umfange wie der musikalisch-liturgischen Bedeutung nach seit Luther's Zeiten erheblich größer geworden. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gehörte das Orgelspiel noch nicht als integrierender Teil zum protestantischen Gottesdienst. Es bewegte sich vorerst innerhalb derselben Grenzen, wie sie der römische Kult zog. Kleinere Ortschaften brauchten also keinen Organisten; es wurde nur als wünschenswert bezeichnet, daß sich wenigstens große Städte »zu Ehren der Musik« Organisten halten möchten. Und wo man Orgeln verwendete, da bestand ihre Hauptaufgabe darin, dem Singechore Stütze und Anhalt zu bieten. Von einem durch die Orgel allein begleiteten Gemeinde-Gesang ist während des 16. Jahrhunderts nirgends die Rede [1]). Diesen Zuständen entsprechend war das musikalische Material, dessen die Organisten bedurften. Es gliedert sich nur in zwei Gruppen: allerhand kleine verschiedenartig benannte Formengebilde, zum freien Präludieren passend, und Gesangsstücke, die sich der Organist in Tabulatur absetzte, mit Läuflein, Koloraturen und Diminutionen auszierte, um sie in Wechselwirkung mit dem Chore, gemeinsam mit ihm oder ganz selbständig vorzutragen.

---

1) Georg Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig (Dürr'sche Buchhandlung) 1893, S. 17 ff.

In Hamburg lagen die Verhältnisse nicht anders. Für ihre vier Hauptkirchen hielt die Stadt schon 1529 vier Organisten, die jährlich je 50 Mark bekamen und im übrigen natürlich auf Nebenerwerb angewiesen waren.[1]) Aber noch Franz Eler's *Cantica Sacra* (1588), die »musikalische Bibel« Hamburgs bis 1700 hin[2]), weisen für die Mitwirkung der Orgel keine Erweiterung auf. Dem Organisten wird nur dies zur Pflicht gemacht, in steter Rücksicht auf das, was dem Chor zu singen obliegt, seines Amtes zu walten[3]). Das Prinzip der Orgel-Begleitung zum Gemeinde-Gesang resultierte erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts aus verschiedenen vorbereitenden Bestrebungen, die sich während des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Vokalmusik Bahn gebrochen hatten. Den metrischen Kompositionen lateinischer Oden folgten ähnlich gestaltet die Chöre in den lateinischen Schuldramen und die metrischen Psalmen-Übersetzungen der reformierten Kirche. Von hier aus wurde der Weg zum protestantischen Gemeindelied gefunden[4]). Lucas Osiander's »Geistliche Lieder und Psalmen« (1586) bezeichnen für die Geschichte den Übertritt dieser Bewegung auf das Gebiet der protestantischen Kirchenmusik. Sein schlichter Choralsatz mit oben liegender Melodie war jedoch noch bestimmt, vom Chore gesungen zu werden, wobei »ein gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann«. Erst, als die Orgel bei dem neuen Choralsatz von ihrem Rechte der Wechselwirkung mit dem Chore Gebrauch machte, wurde auch die Möglichkeit des Zusammengehens von Gemeinde und Orgel geboten. Auf diese neue Praxis wird nun zuerst im Hamburger »Melodeyen-Gesangbuch« hingewiesen, welches von den damaligen vier Haupt-Organisten Hamburgs: Hieronymus Prätorius, Joachim Decker, Jacob Prätorius jun. und David Scheidemann bearbeitet und 1604 veröffentlicht wurde. Hier heißt es in der Vorrede: »Wann solche Christliche Gesenge, entweder die liebe Jugendt auffm

---

1) Rietschel, a. a. O., S. 26.

2) »*Cantica* | *Sacra, partim ex* | *sacris literis de-* | *sumta, partim ab orthodo-* | *xis patribus, et piis ecclesiae* | *doctoribus composita, et in usum* | *ecclesiae et juventutis schola-* | *sticae Hamburgensis collecta,* | *atque ad duodecim modos ex* | *doctrina Glareani ac-* | *commodata, et* | *edita* | *ab* | *Francisco Elero* | *Ulysseo.* | *Accesserunt in fine Psalmi Lutheri, et* | *aliorum ejus seculi Doctorum, itidem* | *Modis applicati.* | *Hamburgi* | *excudebat Jacobus Wolfius.* | *Anno M.DLXXXVIII.*« In welchem Verhältnis dies Buch zu einer älteren Choral-Sammlung ähnlicher Art des Jacob Prätorius sen. steht, bedarf einer eingehenderen Darstellung.

3) »*Organista quaerat à Succentore, quid Introitus aut Responsorij vel Toni canturus sit, Diversitas enim canentium nauseam & scandalum generat auditoribus.*« Man vergleiche damit die ganz ähnliche Wernigeroder Instruction vom Jahre 1598 bei Rietschel (a. a. O., S. 44).

4) R. Freiherr von Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700, Schleswig (Jul. Bergas) 1893, S. 91 ff. Vergl. dazu Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 216 ff.

Chor her quinckeliret, oder auch der Organist auff der Orgel künstlich spielet, oder sie beide ein Chor machen, vnd die Knaben in die Orgeln singen, vnd die Orgel hinwiederumb in den Gesang spielet (als nunmehr in dieser Stadt gebrauchlich . . . . .) alsdann mag auch ein jeder Christ, seine schlechte Leyenstimme nur getrost vnd laut genug erheben, vnd also nunmehr nicht als das fünffte, sondern als das vierdte vnd gar fügliche Radt den Musicwagen des lobes vnd preises Göttlichen Namens . . . mit fortziehen . . . . helffen«. In den folgenden Jahrzehnten mehren sich die Zeugnisse für die Begleitung des Gemeinde-Gesanges durch die Orgel, ohne daß doch durch diese neue Kombination die bestehende Gewohnheit des Alternierens zwischen Chor, Orgel und Gemeinde beseitigt wurde [1]. Gleichen Schritt mit der Erweiterung des liturgischen Rahmens, den die Orgel auszufüllen hatte, hielt nun auch der Ausbau der musikalischen Formen, in denen sie ihre Eigenart zur Geltung brachte. Fremde Einflüsse, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts von mehreren Seiten her an die deutsche Orgelkunst herantraten, wirkten derart befruchtend auf sie ein, daß sie ihre frühere Abhängigkeit von den Erzeugnissen kirchlicher Chormusik allmählich überwand und sich eigene, fest gegliederte und instrumental umgrenzte Formen schuf. Aus den schattenhaften Präambeln und Intonationen erwuchsen ihres Zweckes bewußte Präludien und Toccaten; nebenher gediehen die Kanzonen, Ricercari und Fantasien, deren mannigfaltige Verschmelzung zur instrumentalen Fuge führte. Das Verfahren, Chor-Motetten zu intavolieren und zu kolorieren, erhielt sich zwar noch bis zur Mitte des Jahrhunderts im Gebrauch; aber seit Viadana's Zeiten trat doch das Spielen des Generalbasses in den Vordergrund, die Gewandtheit darin wurde eines der Haupt-Erfordernisse für einen guten Organisten, wie es Weckmann's Probe in Hamburg deutlich zeigt. Aus der Beteiligung aber am Choral sog die deutsche Orgelkunst ihre kräftigste Nahrung. Mit Ausdrucksmitteln, die weit über das auf vokaler Grundlage allein Mögliche hinaus griffen, konnte die Orgel den Choral umkleiden und seinen kirchlichen Empfindungs-Gehalt allseitig durchmessen und erschließen. So schufen sich denn die deutschen Organisten des 17. Jahrhunderts in unablässiger Arbeit einen Schatz von Choral-Bearbeitungen, von den schlichten Sätzen an, in welche die Gemeinde mit einstimmte, bis zu den Variations-Reihen, deren einzelne Verse im Wechsel mit dem Chore oder der Gemeinde ertönten, und zu den groß angelegten, unbeengten Choral-Fantasien, einen Schatz, so reich an formvollendeten, unvergänglichen Orgelstücken, wie ihn kein anderer Kult sein eigen nennen kann. Diese Zeit eines großartigen Aufschwunges erlebte Weckmann an einer der hervorragendsten Stätten mit, er selbst einer

1 Rietschel, a. a. O., S. 46 ff.; Vierteljahrsschr. f. Mus. 1891, S. 416.

von denen, deren Wirken Anregung zu weiterer Entwickelung ausstrahlte.

Die Leitung der kirchlichen Chormusik, mit der während des 16. und 17. Jahrhunderts das Orgelspiel zu enger Gemeinschaft verbunden war, lag in Hamburg seit dem Beginn des Protestantismus in den Händen des jeweiligen Kantors am Johanneum, also eines musikalisch und wissenschaftlich gebildeten Mannes, dem die doppelte Pflege der Musik im Dienste von Kirche und Schule zugleich anvertraut war. Wie sehr die durch wissenschaftliche Studien erworbene Lehrbefähigung eine wesentliche Vorbedingung für den Kantor war, erkennt man am Ceremoniell der Amts-Einführung mit lateinischen Begrüßungsreden und mehr noch an der Zugehörigkeit des Kantors zum Kollegium der Scholarchen[1]).

Als Hauptaufgabe des Kantors in der Schule dürfen wir es wohl betrachten, daß er im allgemeinen den Schülern nach einem der damals üblichen, elementaren Musiklehrbücher die Grundbegriffe beibrachte, besonders aber den Singechor im Figural- wie im Choralgesang firm erhielt, damit er in der Kirche die feste Stütze für den musikalischen Teil der Liturgie und der nachhaltige Vermittler jeder Erweiterung des Melodienschatzes sein konnte[2]).

Der Chor, mit dem der Kantor die eigentliche Kirchenmusik zu bestellen hatte, war aber ein anderer. Er bestand gewöhnlich aus acht Sängern: 2 Diskantisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen, 2 Bassisten. Diskant und Alt sangen Knaben, und zwar die Freischüler des Johanneums und der Kirchenschule[3]). Nur diese Knaben (*pueri*) sind es, die innerhalb der Liturgie Franz Eler's eine wichtigere Stellung einnahmen. Für ihre dazu erforderliche genaue Bekanntschaft mit den Gregorianischen Melodien hatte natürlich der Kantor zu sorgen. Die Chorknaben genossen in Hamburg außer dem freien Unterricht sonst noch Benefizien, wie es ja auch an anderen Orten der Fall war.

Die Biographie des in Hamburg groß gewordenen Werner Fabricius berichtet uns[4]): Ihn »nahm Selle [aus Flensburg] mit sich, um ihn mit andern Schülern zu unterrichten. Auch die übrigen Professores unterrichteten den gut begabten Knaben mit Vergnügen, besonders Heinrich Scheidemann mit seiner kunstreichen *Manuduction* auf dem Clavir. Der Rath zu Hamburg

---

1) Jos. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, Altona und Leipzig (A. C. Rehe) 1890, S. 28, Anm. 1.

2) Franz Eler bezeichnet als Zweck seines Werkes: *ut hujus laboris fructum Scholae et Ecclesiae alumnis, per divulgationem in publicum, communem facerem.* Über die Beschaffenheit der ganz ähnlichen Verhältnisse in Lüneburg vergl. Junghans (Progr. des Johanneums in Lüneburg, 1870, S. 66 ff.).

3) Signale für die mus. Welt, Leipzig (B. Senff) 1870, S. 20 ff.

4) Monatsh. f. Mus. VII, S. 180 f.

nahm ihn in den *Chorum musicum* auf, in welchem er wohl verpflegt und reichlich unterhalten ward, bis er 1650 . . . . nach Leipzig« ging.

Bei der kleinen Anzahl von Sängern war es natürlich ausgeschlossen, daß der Chor jeden Sonntag an allen vier Hauptkirchen gleichzeitig thätig war. Vielmehr fand in jeder Kirche nur in regelmäßigem Turnus unter Mitwirkung des Chores Sonnabends Vespermusik und Sonntags sogenannte große Musik statt. Bei den übrigen Gottesdiensten trat an die Stelle des Chores die Orgel; eben daraus entnahm sie ja die liturgische Berechtigung für ihre kolorierten Motetten und später für ihre figurale Bearbeitung von Choral-Melodien.

Eine nicht unwichtige Rolle im musikalischen Hamburg spielte endlich das zünftige Musikantentum[1]). Der erste Nachweis einer innungsmäßigen Organisation der Spiel-Leute in Hamburg stammt aus dem Jahre 1353. Der Rats-Kuchenbäcker erscheint hier als die Persönlichkeit, welche ausreichende und geeignete Kräfte für die Stadt zu besorgen hatte. Und die Wohnung des ältesten Ratsmeisters (Weddeherrn), der die Belehnung der Musikanten-Stellen vornahm, hieß schon 1374 das Pfeiferhaus (Pipertor). Eine gewisse Bedeutung hatten die Stadt-Pfeifer im Jahre 1522 erlangt; seit dieser Zeit werden sie nicht mehr mit andern »unehrlichen« Leuten unter der Rubrik »Histrionen«, sondern unter der Dienerschaft des Rates aufgeführt. Im Jahre 1553 wuchs die Zahl der von der Stadt besoldeten Musikanten bis auf acht, ein Bestand, der, abgesehen von kleinen Schwankungen, auch in den folgenden Jahrhunderten der normale war. Ist es auch schwer, aus den lückenhaften und vereinzelten Nachrichten der früheren Zeiten ein klares und übersichtliches Bild von den Rechten und Pflichten der Musikanten zu gewinnen, so liegen doch wenigstens die Verhältnisse, wie sie sich im 17. Jahrhundert gestalteten, deutlich erkennbar vor uns.

Das gesamte Musikantentum unterstand der Polizei (Weddegericht); von hier aus erfolgten die Gehalts-Zahlungen, Entscheidungen in Streitfällen und Verordnungen. Nächster Vorgesetzter war der jedesmalige Rats-Kuchenbäcker, dessen Amtspflichten ein eigentümliches Gemisch verschiedenartiger Interessen ausmachte. In gewissem Sinne war er Standesbeamter, da sich Brautleute, die zur Hochzeit schritten, bei ihm gegen bestimmte Gebühren einschreiben lassen mußten. Nur solche, die dieser Vorschrift genügt hatten, konnten Rats-Musikanten zur Hochzeitsfeier hinzuziehen. Außerdem aber lieferte er auch nach festgesetzter Taxe die Hochzeitskuchen und hatte seinen Anteil an den Einkünften

---

1 Wertvolle Nachrichten über die Organisation der Musikanten bietet Sittard a. a. O., S. 1 ff.; nur läßt die Übersichtlichkeit der Aufzählung mitunter zu wünschen übrig, auch einzelne Differenzen und Lücken finden sich.

der Rats-Musik. Die Rats-Musikanten selber hatten in erster Linie dem Rate aufzuwarten; alle Festlichkeiten, die dieser veranstaltete, verschönte ihre Kunst. Besondere Gelegenheit, damit hervorzutreten, boten die Rats-Mahlzeiten am Tage Johannis (27. Dez.) und Peter Pauls (29. Juni), der »Stadttanz« [1]), festliche Begrüßungen von fürstlichem Besuch und Ähnliches mehr. Im übrigen waren sie auf Nebenerwerb angewiesen, der ihnen aus der Teilnahme an Hochzeiten und anderen privaten Festlichkeiten zufloß. Für diese außerdienstliche Beschäftigung war der Rats-Kuchenbäcker ihr Agent, ihre vermittelnde Instanz.

Die eigentlich musikalische Leitung der Rats-Musik hingegen fiel ihrem Direktor zu. Die Stellung dieses Mannes zu seinen Musikern läßt sich aber nicht mit modernen Begriffen fixieren. Die Rats-Musiker machten zu allen Zeiten zwei Gruppen aus: die *Musici* und die Lautenisten (Cytharisten). Die letzteren folgten im Range nach den Musici, welche allerhand »blasende und besaitende« Instrumente traktierten [2]). Prüft man nun die Listen der Direktoren und der Rats-Musiker [3]) näher, so sieht man alle Direktoren in der Liste der Rats-Musiker wiederkehren: es ist jedesmal der erste Musikus, der als Direktor fungiert. Die Rats-Musikanten hatten also nicht einen besonderen Mann vor sich, der sie im Takt hielt und leitete, keinen, der ihnen gegenüber ein selbständiges, mit größeren Befugnissen ausgestattetes Amt vertrat, sondern der erste unter ihnen — sei es dem Alter oder der Kunst nach — war ihr leitender Kopf, er stand dabei immer als Musiker unter Musikern, als *primus inter pares*. Das ist ein Rangverhältnis, wie es ähnlich wohl in der Einrichtung des Händel'schen Orchesters, im Orchester der Gegenwart aber nicht mehr zu finden ist.

Bei Erledigung von Rats-Musikanten-Stellen ließ man gewöhnlich, wie aus den Listen ersichtlich ist, nach der Anciennität aufrücken. Für die Besetzung der dadurch offen gewordenen untersten Stellen hatte man aber folgende Vorsorge getroffen. Den Rats-Musikern standen nämlich gewisse Kräfte zur Verfügung, die dafür, daß sie sich zur Aushilfe gebrauchen ließen, das Vorrecht genossen, bei Vakanzen zuerst berücksichtigt zu werden: zwei Adjuncten oder Expectanten und die Rollbrüder, so genannt, weil man ihre Gesetze und Vorschriften die »Rolle« hieß. Die Institution der Expectanten und Rollbrüder bestand schon im 16. Jahrhundert, da wir aus einem Dokument [4]) ersehen, daß die Zahl

---

1) Vermutlich war dies ein festlicher Umzug durch die Stadt nach geschehener Ratswahl.

2) Diese chormäßige Orchester-Besetzung spiegelt sich bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in den gedruckten Instrumental-Werken wieder.

3) Sittard, a. a. O., S. 16 ff.

4) Vergl. Sittard, a. a. O., S. 7. Das von ihm S. 5 angezogene Dokument stammt

der Rollbrüder in frühester Zeit sich auf acht belief, dann aber übermäßig stieg, bis sie 1610 auf fünfzehn beschränkt wurde. Die Expectanten und Rollbrüder waren gehalten, den Weisungen der Rats-Musikanten unbedingt Folge zu leisten. Zwistigkeiten blieben trotzdem nicht aus, namentlich, sobald es sich um das liebe Geld handelte. Im Jahre 1664 beseitigte endlich ein Vertrag die Differenzen zwischen beiden Korporationen. Der Wortlaut dieses Vertrages[1]) mag das Verhältnis beider Parteien zu einander beleuchten:

»Erstlich sollten von dem Raths-Kuchenbecker Acht Raths-Musikanten wann Hochzeiten vorhanden und gehalten würden, wöchentlich am Donnerstage, die vier besten Hochzeiten, auf welchen Tag sie dieselben begehren, angewiesen und zugeordnet werden.

2tens Wann die Raths-Musikanten ihre 4 Hochzeiten bekommen, sollten die annoch übrige bei den 2 Expectanten und 15 Roll-Brüdern nach der Reihe gegeben und angewiesen werden.

3tens Wann die Raths-Musikanten ihre Hochzeiten allein nicht bedienen könnten, sollten sie nicht befugt sein, frembde Musikanten oder Böhnhaasen, sondern die Roll-Brüder, wann dieselben tüchtig zu sich nehmen, die sich auch hiezu für einen gewöhnlichen Lohn sollten finden lassen . . . .

4tens Sollten die Expectanten und Roll-Brüder sich ebenmäßig keiner frembden bedienen, sondern ihre Mitbrüder allein gebrauchen.

5tens Keine Hochzeit, so bei dem Raths-Kuchenbecker nicht geschrieben, heimlich oder mit mehreren Personen als angewiesen, bedienen . . . . .«

Die sonst noch in Hamburg vorhanden gewesenen instrumentalen Kräfte — die Türmer auf den Hauptkirchen, die zu bestimmten Zeiten Choräle abbliesen[2]), die Stadt-Trompeter, die im wesentlichen Heroldsdienste zu leisten hatten, die Grün-Fiedler, die erst kurz vor Schluß des Jahrhunderts ihr Privileg erhielten und hinter den Rollbrüdern rangierten — brauchen nur eben genannt zu werden. Denn die geschilderten Verhältnisse lassen keinen Zweifel darüber bestehen, daß die eigentlichen acht Rats-Musikanten die angesehenste und bedeutsamste Stellung unter den Instrumentisten einnahmen. Und die Musikgeschichte bestätigt es, daß nur sie für die Pflege und Entwickelung der vornehmen Kunst ernster in Betracht kommen.

Die Litteratur der Musikanten um 1600 bestand, abgesehen von allem, was von Person zu Person überliefert wurde, aus Sammlungen, die entweder Gesänge und Tänze, zum Gebrauch für menschliche Stimmen oder Instrumente bestimmt, oder vokale und instrumentale Stücke neben einander enthielten. So lange es den Musikanten an eigener Pro-

jedoch vom Ende (nicht Anfang) des 17. Jahrhunderts, da die Grün-Fiedler darin erwähnt sind, die erst 1691 ihr Privileg erhielten.

1) Sittard, a. a. O., S. 11 f.

2) Vergl. Liliencron, a. a. O., S. 82.

duktivität gebrach, beschränkte sich ihre Kunst auf die Wiedergabe fremder Erzeugnisse. Noch 1604 erzählt uns der Gerbstädter Organist Valentin Haußmann[1]): »Diese Paduanen vnd Galliarden .... habe ich meistenteils vor diser zeit zu Hamburg den Instrumentisten daselbst gesetzt.« Bald jedoch hörte die Abhängigkeit der Hamburgischen Musikanten von fremden Komponisten auf; denn sie machten sich mit unter den ersten an die Aufgabe heran, selbst für ihren Bedarf zu sorgen. So erschienen 1607 und 1609 zwei Sammlungen »Außerlesener Paduanen und Galliarden«, von Zacharias Füllsack (»Basuner«) und Christian Hildebrand (1614—1619 Direktor)[2]). Die Anregung dazu ging von einer besonderen Zeitströmung aus. »Es haben die Engelländer — erzählt uns Rist[3]) — vor etlichen Jahren den Ruhm gehabt, daß unter ihnen fürtreffliche Musicanten, die auff Violinen oder Geigen, fürnehmlich auff der Violen di Gamba über die Masse wol spieleten, zu finden, dahero sie auch dazumahl bey den mächtigsten Fürsten in Teutschland Bestallung hatten, und in deroselben Hoff-Capellen mit grossem Lobe auffwarteten.« Wo wir auch hin schauen, an allen musikliebenden Höfen zu Anfang des 17. Jahrhunderts finden wir englische Instrumentisten als Virtuosen geschätzt und als Lehrer gesucht[4]). Besonders am dänischen Hofe in Kopenhagen war die Musik in ein internationales Fahrwasser eingelenkt, um möglichst schnell das Ziel einer einheimischen Kunst zu erreichen. Eine beträchtliche Anzahl englischer Instrumentisten war hier für längere oder kürzere Zeit thätig: Wilh. Brade, Thomas Simpson, John Dowland, Anton Holborn, Benedict Grep, Edward Johnsen, Robert Batemann u. a.[5]). Mit dem Kreise dieser Musiker hielten die Hamburger engste Fühlung, wie der Inhalt beider genannten Sammlungen bezeugt. Auch Hamburg machte die Mode mit. Hier lebte der »Fiolist« Wilhelm Brade[6]), der in den Jahren 1609—1614 sogar den Direktor-Posten inne hatte und, zusammen mit seinem »Gehülffen« David Kramer[7]), für die Hamburg besuchenden englischen Komödianten komposi-

---

1) »Neue fünffstimmige Paduana vnd Galliarde ... Nürnberg, Paul Kauffmann, 1604«; Exemplar in Breslau (s. E. Bohn's Katalog).

2) Unter den Komponisten ist auch Jac. Prätorius jun. mit zwei Stücken vertreten. 3) Fr. Chrysander, Leipziger Allg. mus. Zeitschrift 1881, S. 676.

4) Fr. Chrysander, Jahrbuch für musik. Wissenschaft I, S. 149 ff.; G. Döring, Zur Geschichte der Musik in Preußen, Elbing 1852, S. 131; Fürstenau, a. a. O., S. 69 ff.; Johannes Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten, Hamburg und Leipzig (Leop. Voß) 1893, S. 3 ff.

5) A. Hammerich, a, a. O., S. 71, 74.

6) Biographische Nachweise über ihn findet man bei Sittard (a. a. O., S. 19) und in den Monatsh. f. M. XI, S. 184.

7) Fehlt in Sittard's Liste der Rats-Musikanten. Dasselbe gilt von dem in G. Krengel's *Tabulatura Nova* (Frankfurt a. O. 1584) vertretenen Henning Winstman.

torisch thätig war[1]). Im Jahre 1614 hielt sich in Hamburg Walter Rowe auf, also bevor er in brandenburgische Dienste trat[2]).

Ein wichtiger Fortschritt in der Bedeutung der Rats-Musikanten ergab sich nun aus ihrer ständigen Beteiligung an der Kirchenmusik, eine Neuerung, deren Vorbild in Venedig zu suchen ist und als deren vornehmster Vertreter im Kreise gleich gebildeter oder gleich gesinnter Kunstgenossen Heinrich Schütz gewirkt hat. Im Jahre 1609 führte der Kantor Erasmus Sartorius in der St. Gertrud-Kapelle zum ersten Male die Passion auf, aber nur »mit Vokal-Musik«. Die Sperling'sche Chronik (1685) fügt dieser Nachricht ausdrücklich noch hinzu, daß es damals noch nicht gebräuchlich gewesen sei, die Rats-Musikanten zur Kirchenmusik heran zu ziehen[3]). Näher die Zeit zu bestimmen, seit wann man nach vorauf gegangenen vereinzelten Versuchen an der neuen Verbindung von Vokal- und Instrumental-Musik in Hamburg festhielt, ermöglicht ein Blick auf die Musik-Bibliographie. Eine konzertierende Behandlung der Instrumente in der Kirche nach dem Muster Venedigs setzt den durchgehenden Gebrauch des Generalbasses voraus. Der erste Druck eines Generalbasses erfolgte aber in Hamburg 1618[4]). Und 1622 erschien hier das für Hamburg erste kirchenmusikalische Werk, in dem außer dem Generalbaß noch konzertierende Instrumente prinzipiell zur Verwendung gelangen[5]). Man wird demnach mit der Annahme nicht fehl gehen, daß seit der Zeit um 1620 der Gebrauch der Instrumente in der Kirche festen Fuß faßte.

Es ist wohl kein zufälliges Zusammentreffen bloß, daß ziemlich gleichzeitig 1621 ein Musiker an die Spitze der Rats-Kapelle aufrückte, dessen Bedeutung für die Geschichte sich nicht auf die virtuose Handhabung seines Instrumentes allein beschränkt, Johann Schop[6]). Er war früher in Wolfenbüttel unter dem Kapellmeister Michael Prätorius thätig gewesen, der in der Ausbildung und Organisation der dortigen Kapelle eine gleiche Tendenz verfolgte, wie Schütz in Dresden[7]). Danach hatte

1) Fr. Chrysander, Leipz. Allg. mus. Ztschr. 1881, S. 659 f.

2) Am 4. Aug. 1614 schrieb er ein Lautenstück ins Stammbuch Davids von Mandelsloh (Lübecker Stadt-Bibliothek). Auch Jacob Prätorius zeichnete sich am 6. Aug. mit einem 4stimmigen Kanon ein (vergl. Monatsh. f. M. XXVI, S. 157 f. und XXVII, S. 43).

3) Sittard (a. a. O., S. 27) stellt ohne stichhaltigen Grund die Richtigkeit dieser Nachricht in Frage.

4) Hier. Praetorius, *Cantiones sacrae 5—20 vocum ... in gratiam Musicae peritorum additum habes Bassum Continuum.* 1618.

5) Sam. Scheidt, *Pars prima Concertuum Sacrorum*, 1622.

6) Sittard (a. a. O., S. 19) nennt ihn Paul Schop, ohne zu sagen, aus welchem Grunde.

7) Eine aktenmäßige Darstellung von des Prätorius Thätigkeit in Wolfenbüttel hat Fr. Chrysander geliefert (Jahrb. f. mus. Wissensch. I, S. 149 ff.).

sich Schop für mehrere Jahre an den dänischen Hof begeben, dessen Kunst-Sphäre die von Prätorius empfangenen Anregungen sich weiter entwickeln ließ.[1]) In seinen späteren Werken für die Kirche und Kammer bekennt sich denn auch Schop deutlich als Anhänger der modernen, italienischen Richtung. Schop war ein schon weithin geachteter Künstler[2]), als Weckmann von Schütz nach Hamburg gebracht wurde; er stand auf der Höhe seines Ruhmes[3]), da Weckmann als jüngerer, aber nach gleichen Zielen strebender Kunstgenosse neben ihn trat.

Die gottesdienstlichen Obliegenheiten der Rats-Musikanten mögen sich zunächst auf dem Wege freier Übereinkunft zwischen den beteiligten Personen herausgebildet haben. Erst nach längerem Zeitraum stellten sich Unzuträglichkeiten ein, denen der Rat durch eine genaue amtliche Regelung der neuen Verhältnisse ein Ende machte. Das wichtige Dokument, das davon Kunde giebt, ist vom 16. Februar 1638 datiert und besagt Folgendes[4]):

»1. Dasjenige was von dem Cantor auf dem Chore und dann auch von dem Organisten auf der Orgel von Ihnen mit ihren Instrumenten zu spielen angeordnet und begehret wird, auf das fleißigste wie bishero geschehen, verrichten, damit kein Widerwille oder sonsten *Confusiones* der Music schädlich mögen verwertet werden.

2. Daß, so oft der Cantor *ordinair figuriret*, sich alle 8 [Rats-Musikanten] des Morgens sobald der *Introitus* der *Musica* angefangen wird, im Chore zu ihren diensten unausbleiblich einstellen und ihr anbefohlenes Amt alsobald mit ihm anfangen, auch ohne Verdrieß mit Lust und Liebe verrichten sollen. Weil dann auch bishero gebräuchlich gewesen, daß zu denselbigen Zeiten Morgens und Nachmittags in die Orgeln geblasen worden, so sollen derselben Ein, Zwey, Drey oder Vier, so von ihnen aus Ihren Mitteln von dem Organisten dazu gefordert werden, solches zu verrichten unverweigerlich seyn.

3. Wenn aber sonst *extraordinaire* des Sonntags Morgen Vor- und Nachden Predigten zu den Vier-Kirch-Spiel-Kirchen, eins umbs andere musiciret wird, so sollen von Ihnen nur Vier zu jederzeit des Morgens aufwärtig seyn, welches also unter ihnen des einen Sonntags umb den andern sollen und mögen umbgehen lassen.

4. Soll über das wann der Cantor *ordinair* oder *Extraordin: figuriret*, einer ihres Mittels und insonderheit der *pro tempore Violista* mit einer

1) A. Hammerich, a. a. O., S. 76.

2) Vergl. oben S. 79 f. Auch in Holland war Schop als der *konstrijcke Musicijn t' Hamburgh* geschätzt; vergl. *'t Uitnemend Kabinet*, Amsterdam, Paulus Matthyß, I. Th., 1646 (Exemplar in Amsterdam).

3) Joh. Rist, Himmlische Lieder, Lüneburg 1642, Vorrede zum II. und V. Zehen; G. Neumark, Poetisch- vnd Musikalisches Lustwäldchen, Hamburg 1652, III, S. 222; Phil. v. Zesen, Dichterische Liebesflammen, Hamburg 1651, S. 58.

4) Sittard, a. a. O., S. 25.

Violin auch der Lautenist wenn es begehret wird mit seiner Lauten auf der Orgel aufwärtig seyn.

5. Woferne auch überdas wann Prediger, Leichnambs- und Kirchgeschworne *introduciret* oder eingeführet werden oder fremde Herrschaften in den Kirchen kommen mögten, deswegen dann *musiciret* werden sollte, alsdann sollen sie sich alle Achte, oder so viel der Cantor fordern läßt, zu jeder Zeit gutwillig einstellen und sich dessen nicht verweigern. Dagegen ihnen dann . . . . Drey oder Vier Reichsthaler nach Gelegenheit der Zeit von den Kirchen da die Music gehalten, verehret und gegeben werden sollen«.

Somit war die Superiorität des Kantors über alle vokalen und instrumentalen Kräfte, die zur Kirchenmusik erforderlich waren, sowie die Gleichberechtigung des Organisten mit dem Kantor sanktioniert.

Der Kantor, der diese Neuordnung wohl mit veranlaßt hatte und nun zuerst sich ihrer Vorteile erfreuen konnte, war Thomas Selle. Früher in Kirchen- und Schulämtern zu Wesselbur, Heide und Itzehoe thätig gewesen, folgte er dem am 17. Oktober 1637 verstorbenen Sartorius im Hamburger Kantorat. Als Komponist hatte er freilich in jüngeren Jahren auch dem modischen Verlangen der Zeit nach »amorosischen« Liedlein im Stile welscher Kanzonetten geopfert, jedoch sich bald dem neu-italienischen, konzertierenden Stil zugewandt, den er nun in der Kirchen-Komposition, wie in den weltlichen Werken pflegte. Die von Sartorius alljährlich in der Karwoche veranstalteten Passions-Aufführungen setzte Selle zunächst in gleicher Weise fort. Es dauerte aber nicht lange, bis Selle auch hierbei von seinen erweiterten Mitteln Gebrauch machte. Bereits 1643 wurde nach Sperling's Chronik[1]) in St. Gertrud die Passion von Vokalisten und Instrumentalisten aufgeführt. Die Komposition[2]) der »*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthaeum*« — in F-moll — stammte von Selle selbst und war »fast 3 Buch Papier« stark. Dies war der Kantor, mit dem in enger Harmonie zu wirken das neue Amt von Weckmann forderte.

Am Ende dieser Darstellung des musikalischen Zunftwesens in Hamburg wenden wir noch einmal unsern Blick auf die Organisten-Probe Weckmann's zurück. Nun erst gewahren wir so recht deutlich den patriarchalischen Zug, der sich in der Berufung der Kunst-Richter ausprägt.

---

1) Sittard, a. a. O., S. 27.

2) Das archivalische Dokument hierfür hat Junghans (a. a. O., S. 26 ff.) gefunden, aber es unterlassen, obwohl er dessen Tragweite erkannte, den genauen Fundort mitzuteilen. Inzwischen ist es in Gestalt eines alten, sehr umfangreichen Musikalien-Kataloges wieder zum Vorschein gekommen (siehe Sammelbände der IMG. I, S. 214, Anm.). Selle's Passion ist hier unter Nr. 772 verzeichnet. Die erste Violinstimme befindet sich noch in der Königsberger Universitäts-Bibliothek (Jos Müller's Katalog, II, S. 337).

Der damaligen Kirchen-Obrigkeit erschien es als nur natürlich, bei der Verleihung solcher »Dienste, so auf Kunst und Wissenschaft ankämen« das Urteil ihrer ersten einheimischen Künstler darüber entscheiden zu lassen, wen sie als ebenbürtig in ihre Mitte zu treten für würdig erachteten. In einem Gemeinwesen, wo die Obrigkeit den Musikern so hohe Achtung entgegen brachte und wo diese selbst der Würde ihres Standes so voll bewußt waren, da konnte die Kunst wohl geborgen sein. Es steckt also mehr Wahrheit darin, als sonst bei lokalpatriotischen Lobes-Erhebungen der Fall zu sein pflegt, wenn der seiner Zeit berühmte Pfarrer an St. Jacobi, Joh. Balth. Schupp, später einmal schrieb[1]: »Wenn ich nun mich wollte in der Musik üben, so wollte ich deswegen eben nicht auf eine deutsche, in einem kleinen Landstädtlein gelegene Universität ziehen, sondern wollte zu Hamburg suchen den edlen Scheidemann, den vortrefflichen Matthias Weckmann, den wohlberühmten Johann Schopen und andre Künstler, deren gleichen in etlichen Königlichen, Chur- und Fürstlichen Capellen nicht anzutreffen sind.« Und man darf wohl mit an Hamburg denken, wenn Schütz[2] um diese Zeit den Wunsch äußerte, er möchte sich »zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt irgend eine vornehme Reichs- oder Kunst-Stadt erwählen«[3].

Dem Bilde des musikalischen Hamburg in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts würde noch ein wichtiger Zug fehlen, unterließen wir es, gewisse gleichzeitige litterarische Bestrebungen mit kurzen Worten zu skizzieren. Im Jahre 1617 hatte sich die »Fruchtbringende Gesellschaft« zu dem Zwecke konstituiert, um die deutsche Sprache von den eingedrungenen fremden Sprach-Elementen zu reinigen und die Poesie durch emsige Pflege zu heben. Diese Gesellschaft breitete sich in der Folge schnell und weit hin aus. Aber ihr eigentliches Ziel erreichte sie doch nicht. Sie blieb im Grunde nur eine glänzende Vereinigung klangvoller Namen hoher Standespersonen, unter denen man erst nach Jahrzehnten wirklich dichterische Talente, spärlich an Zahl, auftauchen sieht, wie Dach, Opitz, Buchner, Harsdörfer, Rist, Zesen. Deren Bedeutung aber wurde nicht erst durch ihren Zusammenhang mit der »Fruchtbringenden Gesellschaft« bedingt, sondern war schon vorher durch ihre Thätigkeit

1) Mattheson, Ehrenpforte, S. 304.

2) Spitta, a. a. O., S. 31.

3) Später freilich traten auch in Hamburg bei der Besetzung musikalischer Ämter allerlei Finanz-Interessen in den Vordergrund. Begreiflich kann man es noch finden, daß der Rats-Kuchenbäcker-Posten seit 1686 verkauft wurde (Sittard, a. a. O., S. 15). Schon 1693 spekulierte man ähnlich mit den Expectanten-Stellen und 1695 mit den Rats-Musikanten-Stellen. Solche Absichten zu vereiteln, mußte der Senat energischen Einspruch erheben (Sittard, S. 8 f.). Aber 1720 wurde doch das Organisten-Amt zu St. Jacobi verkauft, so sehr sich auch angesehene Männer darüber empörten (Spitta, J. S. Bach, I, S. 630 ff.).

innerhalb ihres eigenen, engeren Wirkungskreises gesichert. Die kleineren litterarischen Gruppen, wie sie sich eng um jene Führer geschlossen hatten, sind es gewesen, die, nur lose mit der »Fruchtbringenden Gesellschaft« verknüpft, deren idealen Zweck mit der That zu fördern bestrebt waren. Harsdörfer gründete 1642 in Nürnberg den »Hirten- und Blumen-Orden an der Pegnitz«, dem u. a. Rist, Joh. Lange und Neumark angehörten. Seinem Beispiele folgten 1643 in Hamburg Philipp von Zesen mit seiner »teutsch gesinnten Genossenschaft«, in der wir Harsdörfer, Jac. Schwieger aus Altona und den Chronisten Conrad von Hövelen[1]) treffen. Im Jahre 1660 stiftete Rist den »Elbschwanenorden«, zu dessen Mitgliedern er meist seine langjährigen Freunde, unter ihnen Conrad von Hövelen, G. H. Weber und G. Greflinger, ernannte. In diesen geschlossenen Kreisen, zu denen auch noch die Königsberger Dichtergruppe um Simon Dach zu rechnen ist, erlebte namentlich die geistliche Dichtung eine Nachblüte, aus der noch manche Frucht für den Schatz des kirchlichen Volksliedes heran reifte. Den Sprachgesellschaften räumt nun zwar die Geschichte der deutschen Litteratur[2]) keinen sonderlichen Ehrenplatz ein. Um so mehr hat dafür die Musikgeschichte Veranlassung, der intimen Förderung zu gedenken, die die Musik und die Musiker bei ihnen fanden. Soweit die Dichter nicht selbst auch musikalisch produktiv waren, vereinigten sie sich mit hervorragenden Musikern ihrer Zeit zu gemeinsamem Schaffen. Dem Streben der deutschen Dichter nach wahrem und tiefem Gefühlsausdruck gesellte sich die musikalische Kunst bei, die ja ihrerseits eine ganz analoge, aus Italien empfangene Tendenz verfolgte. Auf dem Fittig des einstimmigen deutschen Liedes drang die moderne musikalische Anschauung in die breitesten Schichten des Volkes hinein. Diese vermittelnde Stellung macht also musikgeschichtlich die Bedeutung der sprachgesellschaftlichen Kreise des 17. Jahrhunderts aus.

Als leitenden Führer der litterarisch-musikalischen Bestrebungen, soweit sie Hamburg berührten, haben wir Johann Rist[3]) zu betrachten, der seit 1635 als Prediger zu Wedel, also nahe bei Hamburg, lebte. Er selbst besaß ein feineres musikalisches Verständnis und auch praktische Fertigkeiten. In seinen jüngeren Jahren hatte er mit großem Interesse das Thun und Treiben der englischen und niederländischen Komödianten beobachtet, die Hamburg und Umgegend aufsuchten, und selber Trauerspiele, Komödien und Aufzüge gedichtet[4]). Wahrscheinlich war es die

1) Chrysander, Jahrb. f. musik. Wissensch. I, S. 183 f.

2) Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung III (2. Aufl. 1887), S. 5 ff. Die vielfachen Beziehungen der Dichter zu ihren Musikern sind aber von ihm nur wenig oder gar nicht berücksichtigt worden.

3) Goedeke, a. a. O., S. 79 ff.

Fr. Chrysander, Leipz. Allg. mus. Ztschr. 1881, S. 615 f., 646.

erste deutsche Oper mit Schützens Musik, die auch Rist 1634 nach Kopenhagen lockte[1]). Wie er nachher im Amte sich an der Musik erfreute, erzählt er also[2]):

»Da fand sich in meiner Kirche eine schöne und wohlklingende Orgel, worauf mit zuziehung unterschiedlicher Kunstreicher Musicanten, Saitenspieler und Singer aus der Nachbahrschafft, als von Hamburg, Stade und anderen nahgelegenen Ohrten, manches herrliches Stüklein zum Lobe Gottes und Erwekkung einer wahren Christl. Andacht von uns ist gemachet .... In meinem geringen Hüttlein hatte ich ferner meine Haußmusik, da wir gemeiniglich nach Essens Gott dem Herrn ein Lobopffer zubringen, uns nebenst den lebendigen Stimmen, auch der Geigen, Lauten, Flöhten, Instruments oder Clavicimbel und anderer mehr mit solcher Lust gebrauchet, daß wir aller anderen Ergetzlichkeit leicht dabei vergessen.«

Die Zeitgenossen legten wohl mit Recht auf sein musikalisches Urteil einiges Gewicht; so erbat sich der Lüneburger Rat bei eingetretenen Vakanzen im Kantorate 1650 und 1663 von ihm Auskunft[3]).

Hamburg bildete das eigentliche Zentrum für Rist's dichterisches Wirken. Hier gelangte ein großer Teil seiner Schriften zum Druck. Und die vornehmsten Musiker der Stadt waren es, mit denen Rist durch lange Jahre anregenden Verkehrs und gemeinsamen Schaffens zu herzlicher Freundschaft sich verband. In erster Linie sehen wir die älteren Musiker wieder. Thomas Selle ist sein »fast bei die 24. Jahren hero, alter und bekanter Freund«[4]); beide waren damals schon in Heide einander näher getreten. Mit zarter Rücksicht behandelt Rist stets Johann Schop »als Meinen grossen Freund, der auch nunmehr [1654] bereits zimlich viele Jahre hat erreichet, inmittelst gleichwol täglich Seine vielfältige schwehre Geschäffte für Sich findet, auch sonsten andere herrliche Musikalische Sachen unter Händen hat«[5]). Es fehlen auch nicht Heinr. Scheidemann, »Hamburgs fürtrefflicher *Arion*«[6]) und »sonderbahre Zierde unseres gantzen Deutschlands und der wahren Evangelischen Kirchen«[7]) und Jac. Prätorius, »der alte wolgeübte Hamburgische Jubal«[8]). Von jüngeren Kräften zog Rist heran: seinen Schwager, des

1) Siehe Sammelbände der IMG. I, S. 218. Eine ähnliche Neigung zur weltlichen Dichtung bethätigte später ein jüngerer Amtsbruder Rist's, Heinr. Elmenhorst, seit 1660 Prediger an St. Catharinen in Hamburg. In dem Streit der Geistlichkeit um die Zulässigkeit der Oper stand er der bedrängten Kunstform bei.

2) »Die verschmähete Eitelkeit und die verlangete Ewigkeit« ... Lüneburg 1658, I. Teil, Vorrede.

3) Junghans, a. a. O., S. 19, Anm. 2.

4) »Neue Musikalische Fest-Andachten« ... Lüneburg 1655.

5) »Frommer und gottseliger Christen Alltägliche Haußmusik« ... Lüneburg 1654.

6) »Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch« ... Lüneburg 1651.

7) »Die verschmähete Eitelkeit« u. s. w.

8) »Neuer Himlischer Lieder« u. s. w.

Jac. Prätorius Schüler und Organisten in Altona, Heinrich Pape[1]; den in Danzig geborenen, doch mehrfach in Hamburg weilenden Martin Colerus[2]; die beiden Hamburger Rats-Musikanten Peter Meier[3] und den Lautenisten Jeremias Erbe[4]; endlich Jacob Kortkamp, Organisten im Holsteinischen[5].

Am zweiten Druckort seiner Schriften, in Lüneburg, fand Rist ebenfalls zwei tüchtige Musiker und Mitarbeiter, den Organisten Christian Flor[6] und den Kantor Michael Jacobi, beide entschiedene Anhänger der neu-italienischen Kunst. Flor und Jacobi waren wiederum mit dem Mühlhäuser Organisten Joh. Rud. Ahle[7] befreundet. Diese Verbindung veranlaßte ihn[8] sowohl, wie seinen Sohn Joh. Georg Ahle[9] zur Komposition Rist'scher Texte. Jacobi, der vor 1651 in Kiel als Kantor lebte, hatte sich Rist's intimste Zuneigung erworben; Rist nennt ihn einmal[10] »an Sohnes Statt geliebten Freund«. Doppelten Wert hat also die Charakteristik, die Rist von der musikalischen Persönlichkeit Jacobi's entwirft. Er sei »ein junger, frischer«[10], »sonder erfahrner *Musicus*, der seine Kunst, nicht nur in Teutschland, sondern auch in Italien und anderswoh, schon vielen Jahren her grundrichtig erlernet, wie er denn auch, biß auff dise gegenwärtige Stunde [1659], mit den berühmtesten *Musicis*, so hinn und wieder gefunden werden, grosse Vertrauligkeit und *Correspondentz* unterhält«. Ihm mache es wenig Mühe, »nach welscher Ahrt, sehr Kunstreiche, bundt, und fremdklingende Melodien«[11] zu setzen. In einem Schreiben an den Lüneburger Rat am 22. Jan. 1651 fügt er

1) »Der zu Seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführete .... Jesus Christus« ... Lüneburg 1648.

2) Über sein Leben vergl. Mattheson's Ehrenpforte und Gerber's Neues Lexikon. Sein Wirken in Wolfenbüttel hat Fr. Chrysander (Jahrb. f. mus. Wiss. I, S. 183 ff.) dargestellt.

3) Peter Meier fehlt in Sittard's Liste der Rats-Musikanten. Vergl. Gerber's N. L. unter »Meyer«.

4) Goedeke, a. a. O., S. 19. Erbe fehlt in Sittard's Liste. Ob auch ein gewisser Siber, für dessen Bildnis Rist eine Strophe dichtete (s. Gerber's N. L.) Rats-Musiker und Freund Rist's war, vermag ich nicht zu sagen. Auch er fehlt in Sittard's Liste.

5) Mattheson's Ehrenpforte und Gerber's A. L. nennen einen Johann Kortkamp, Organist in Hamburg um 1700. Jacob K. war vielleicht sein Vater. Eine Orgel-Komposition des Älteren steht in *Ms. KN.* 209 (Stadt-Bibliothek Lüneburg).

6) Junghans, a. a. O., S. 37 ff.

7) »Neu-gepflantzter Thüringischer Lustgarten«, Teil 1 und 2, Erfurt 1657 und 1658, Lobgedichte von Flor und Jacobi.

8) »Musikalische Frühlings-Lust«, Erfurt 1666.

9) »Neues Zehn Geistlicher Andachten«, Mühlhausen 1671.

10) »Frommer ... Christen Haußmusik« u. s. w.

11) »Neue Musikalische Kreutz- Trost- Lob- und Dank Schuhle« .... Lüneburg 1659, S. 102 f.

hinzu[1]): »Mit der Musik hat er es zum Kiel sehr weit gebracht und die italienische Manier daselbst eingeführet .... er gebrauchet und verstehet die fürnehmste Instrumente, Lauten, Flöhten, Diskant und Baßgeigen, Instrument und dergleichen, ist zur Arbeit unverdrossen, libet zwahr wol Geselschaft, ist aber gahr kein Säuffer, kan auch keinen Trunk vertragen» [2]).

Die Zahl der Musiker, mit denen Rist, obwohl sie dem niedersächsischen Kreise ferner standen, anknüpfte, ist dagegen nur klein. Seine Aufmerksamkeit mochte durch die Beziehungen, die er zu den übrigen litterarischen Gruppen Deutschlands hegte, auf sie gelenkt worden sein. Zwei von ihnen gehören zur geistigen Gefolgschaft Heinr. Schützens, der Zittauer Organist Andreas Hammerschmidt und Constantin Christ. Dedekind[3]). Der dritte, Sigism. Gottl. Stade, Organist in Nürnberg, war zwar eines Mannes Sohn und Schüler, dessen selbstbewußte Devise lautete: »Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können« [4]). Doch der jüngere Stade konnte sich der nun einmal herrschenden modernitalienischen Richtung nicht entziehen. Er komponierte die Dichtung seines Freundes Harsdörfer »Seelewig«, das erste deutsche Singspiel, das historische Bedeutung beansprucht, so lange Schützens deutsche Oper verloren bleibt[5]). Zehn Jahre später, 1653, folgte Rist auf demselben Wege mit seinem »Friedejauchzenden Deutschland«, komponiert von Mich. Jacobi.

Nächst Rist entfaltete Philipp von Zesen[6]) in Hamburg eine weithin sichtbare Thätigkeit. Er stand aber durch seine Lebensführung, wie durch seine Denkungsart in starkem Gegensatz zu Rist. Große Reiselust trieb ihn unstät umher, Länder und Menschen kennen zu lernen. Sie ließ ihm keine innere Ruhe zur geistlichen Poesie, seine Schöpfungen waren fast ausschließlich von dieser Welt. Über seinen Charakter als Mensch hegte mancher der Zeitgenossen, auch Rist darunter, nicht eben die vorteilhafteste Meinung.

Da sich Zesen nicht an die heimatliche Scholle band, so ist der Kreis der Musiker, deren Mitwirkung er sich verschaffte, viel weiter gezogen als bei Rist. Man kann aber nicht sagen, daß er deshalb auch künstlerisch bedeutender war, obschon sich in ihm auch Musiker von größerem

---

1) Junghans, a. a. O., S. 20 f., 23. Vergl. Monatsh. f. M. IV, S. 231.

2) Man erinnert sich des böswilligen Sprichwortes »*Cantores amant humores*«, gegen das Mattheson (Kleine Generalbaßschule 1735, Vorbericht S. 16) und Caspar Ruetz (Widerlegte Vorurtheile, 1752, S. 158 ff.) zu Felde zogen.

3) Goedeke, a. a. O., S. 19.

4) Lexika Walther's und Gerber's.

5) Neudruck des Singspiels in den Monatsh. f. M. XIII, S. 53 ff.

6) Goedeke, a. a. O., S. 95 ff.

Ruf befanden. Johann Schop und Peter Meier bemerken wir vor allen. Ihnen gesellt sich aus Hamburg noch der Rats-Musikant Dietrich Becker bei. Aus der benachbarten Holsteinischen Gegend stammte vielleicht auch der Hallische Organist Georg Wolfg. Druckemüller[1]). In Hamburg ausgebildet war der Stralsunder Organist Joh. Martin Rubert. In keinen oder wenigstens nicht erkennbaren Beziehungen zu den Hamburger Musikern stehen die übrigen Komponisten Zesen's. Aus dem Königsberger Kreis gewann er besonders Schützens Neffen und Schüler Heinrich Albert[2]) und den Kantor Johann Weichmann; aus Leipzig den Thomas-Kantor Tobias Michael; aus Magdeburg den musikalisch gebildeten Prediger Malachias Siebenhaar[3]), einen geborenen Böhmen; aus Schlesien Gottlieb Christian Nüsler[4]); aus Harsdörfer's Freundschaft Johann Lange[5]); endlich einen sonst unbekannten Martin Frenstorf [Frentzdorf].

Noch ein dritter Poet war gelegentlich eines Aufenthaltes in Hamburg zu den hiesigen Musikern in Beziehung getreten, Georg Neumark, seit 1651 geheimer Sekretär und Bibliothekar in Weimar. Sein tüchtiges Violdigamba-Spiel führte ihn namentlich bei Selle, Schop und Scheidemann[6]) vorteilhaft ein. Aber zu gemeinsamer Arbeit vereinigten sie sich nicht.

Hamburg mit seinem musikalischen Zunftwesen und mit seinem litterarischen Kreis wird in der bisherigen Darstellung freilich nur ein schwaches und lückenhaftes Abbild erhalten haben. Wir müssen es uns noch wesentlich ausgefüllt denken durch die breiten Massen der Bevölkerung, vornehmen oder geringeren Standes, der die Pflege der Musik als öffentliches Bildungs-Element oder häusliches Unterhaltungs-Mittel mehr oder weniger am Herzen lag. Traten doch die damaligen Musiker den Sitten ihrer Zeit gemäß — ganz abgesehen von ihrer amtlichen Beteiligung an den feierlichen Akten des Rats und der Kirche — zu ihren musikalischen Mitmenschen in eine so nahe persönliche Berührung, wie sie der Musiker von heute nur selten erstrebt. Die musikalische Fortbildung, die man heute auf Konservatorien suchen würde, fand man damals einseitiger zwar, aber

---

1) Ein Johann Dietrich Druckemüller lebte (nach Walther) in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts als Organist zu Norden (Ostfriesland). Man könnte wohl ein verwandtschaftliches Verhältnis mit dem obigen annehmen. Kompositionen von G. W. Druckemüller, freilich nur Bruchstücke aus einem größeren Werke, besitzt die Zwickauer Rats-Bibliothek (vergl. R. Vollhardt's Katalog).

2) Albert's Verkehr mit Zesen ist L. H. Fischer (Gedichte des Königsberger Dichterkreises, Halle, M. Niemeyer, 1883/84) entgangen.

3) Goedeke, a. a. O., S. 16 ff.; Gerber's A. L.

4) Goedeke, a. a. O., S. 16 ff.

5) Goedeke, a. a. O., S. 18 ff.

6) G. Neumark, »Poetisch- vnd Musikalisches Lustwäldchen« I, Hamburg 1652, II, Jena 1657.

auch gründlicher bei den Musikern der Heimatsstadt. Sie, die während ihrer Studienzeit bei fremden Meistern sich möglichst weitgehende praktische Erfahrungen und theoretische Kenntnisse gesammelt hatten und später die Freundschafts-Beziehungen ihrer Jugend durch rege Korrespondenz pflegten, vermittelten das also erworbene geistige Gut weiter. Sie bethätigten sich als konservative Träger der Kenntnis musikalischer Litteratur. Und die Eigenart ihrer Richtung, ihrer Schule prägte sich somit auch ihrer näheren Umgebung auf. Denn bei nur einigermaßen Begüterten ging wohl kein wichtigeres Familien-Ereignis ohne Sang und Klang vorüber. Zahlreiche Gelegenheits-Kompositionen zu Hochzeiten, Begräbnissen, Gedenktagen und sonstigen Veranlassungen lassen uns erkennen, wie intimen Zugang in den Schoß der Familien die Musiker des 17. Jahrhunderts mit ihrer Kunst fanden.

Mit in Betracht ziehen müssen wir ferner die sicherlich nicht geringe Zahl jüngerer Musiker, die, wie J. M. Rubert, W. Fabricius, Gabriel Schütz u. a., in Hamburg Ausbildung und Anregung suchten und von hier den Ruhm und die Werke ihrer Lehrer in die Ferne mitnahmen. Ebenso auch die Reihe der Musiker von auswärts, die vorübergehend, wie M. Colerus und Joh. Rosenmüller, in Hamburg Aufenthalt nahmen oder hier für ihre Werke Verleger fanden.

Fassen wir alle diese Züge zusammen ins Auge, so gewinnen wir den Eindruck, daß das Musikleben Hamburgs um die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht an den Stadtmauern seine Grenzen hatte, sondern daß es weit darüber hinaus für den Nordwesten Deutschlands die Bedeutung einer hohen Kunstschule sich erworben hatte, wo mannigfache musikalische Interessen Wurzel fassen, aufstrebende Talente ihre Kraft entfalten und erprobte Künstler sich mit ihrem Schaffen zu voller Geltung bringen konnten. Und wir begreifen es nun, daß es für Weckmann wohl ein Fortschritt sein mußte, aus dem Hofleben heraus, wo der Neid um den nächsten Stand an der Sonne fürstlicher Gunst damals nur zu leicht unerquickliche Dissonanzen zwischen den Musikern hervor rief, in ein Gemeinwesen als Glied einzutreten, wo alle rechtlichen Verhältnisse klar und fest geordnet waren, wo jede neue künstlerische Regung sich nicht vor der bisher bestehenden Norm zu beugen hatte, sondern diese vielmehr ausdehnen und erweitern durfte. Diese Erkenntnis wird uns zum richtigen Verständnis der bedeutungsvollen Stellung führen, die Weckmann in Hamburg einzunehmen berufen war.

Von Weckmann's neuer Amts-Thätigkeit erhalten wir bald urkundliche Nachricht. Es war nicht die alte Jacobi-Orgel, ein Werk von 3 Klavieren und 53 Stimmen[1]), die er vorfand. Sein Vorgänger Cernitz

---

1) Mich. Prätorius, *Syntagma musicum* 1619, II, S. 168.

hatte vielmehr schon 1635 eine gründliche Verbesserung und Erweiterung der Orgel durchzusetzen gewußt[1]). Trotzdem fand Weckmann Ursache, über störende Mängel im Pedal zu klagen und wegen Beseitigung derselben vorstellig zu werden. Seinen Wünschen entsprach man 1657 durch eine Verbesserung der Baß-Türme mit einem Kosten-Aufwand von 1656 Mk.[2]).

Geht aus der Bewilligung dieses Baues die wohlwollende Achtung der Vorgesetzten vor Weckmann hervor, so bestätigen andere Zeugnisse sein gut kameradschaftliches Einvernehmen mit seinen Kunstgenossen. Weckmann war mit seiner Frau und einem Sohne Jacob[3]) nach Hamburg gekommen. Hier vergrößerte sich seine Familie in ziemlich gleich gemessenen Zeit-Abständen. Unter den Gevattern finden wir zwei mehrfach genannte Musiker: 1657 Thomas Selle und 1658 Johann Olffen[4]).

Um dieselbe Zeit hatte das Holsteinische Gebiet unter den Nöten des dänisch-schwedischen Krieges schwer zu leiden. Dänische Scharen durchzogen und brandschatzten schonungslos das Land. Des Öfteren bot Hamburg den flüchtenden Holsteinern gastlichen Schutz. Das war auch für Joh. Rist eine bedrängte Zeit. Aller zeitlichen Güter beraubt, kam er im Oktober 1658 in Hamburg an.

»Da gieng ich — so erzählt er[5]) — des folgenden Sonntag Morgens in die S. Catharinen-Kirche, zu meinem grossen Freunde, dem Weltberühmten Herrn Scheidemann auff die Orgel, des fürtrefflichen *Theologi*, Herrn *D. Corsini* Predigt anzuhören. Als nun wohlgedachter Herr *Doctor* . . . gar bewegliche Reden führete . . . . da ward mir das Hertz dermassen gerühret, daß ich fast nicht wuste wie mir geschahe, und als nach geendeter herrlichen Predigt, mein sehr wehrter und vertrauter Freund, der alte, vielbeliebte Herr Schoop, zu H. Scheidemann sagte: Mein Bruder, lasset uns doch unserm

1) Jul. Faulwasser, Die St. Jacobi-Kirche, Hamburg (Gebr. Besthorn) 1894. Erheiternd ist das Bemühen der damaligen Prediger der Kirche, anläßlich dieses Baues für sich eine Gehalts-Erhöhung zu erlangen. In dem sehr umständlichen Gesuch heißt es u. a.: man solle sie doch nicht geringer achten, als die leblosen Pfeifen; die Prediger seien nothwendiger als der Kalk, die Steine, das Kirchendach und als die Orgel, die doch keinen Ton gebe ohne Wind, trotzdem so viele Tausend Mark [6325 Mk. 14 ß] auf ihre Verschönerung verwendet seien.

2) Die berühmte Jacobi-Orgel, auf der später J. S. Bach spielte, wurde erst 1688 durch Arp Schnitker in Angriff genommen; s. Mattheson's Anhang zu Niedt's Musik. Handleitung, Hamburg 1721, S. 195.

3) Von den beiden Söhnen Weckmann's, die Mattheson erwähnt, nennen die Taufbücher von St. Jacobi nur den jüngeren. Weckmann hatte sich also schon in Dresden verheiratet, wo der ältere geboren wurde.

4) Siehe Anhang 2.

5) »Das alleredelste Leben der gantzen Welt«; das Citat hier nach Phil. Schmidt, Historica et Memorabilia ... So sich über das Lutherische Gesang-Buch begeben, Altenburg, 1707, S. 580 ff.

wehrten Rüstigen[1]), als einen grossen Liebhaber unserer Wissenschaft, auch längst erkandten Freunde, zu gefallen, ein feines Stücke mit einander machen, ... da war der edle Scheidemann gantz willig dazu, fiengen derowegen ein über alle Masse bewegliches Stücklein an zu spielen, wovon der Text durch einen wohl geübten Falsettisten sehr anmuthig ward gesungen .... wann ich an mein schweres Unglück gedachte .... und dabenebenst die Worte, wodurch meine Trübseligkeiten von dem Kunstreichen Sänger wurden ausgedrücket, ... bey mir erwog, so ward ich darüber so wehemüthig, ... biß nach Vollendung dieser trefflichen Music, der Herr *Director* des Musicalischen Chores, mein alter, mehr als 30jähriger Freund, H. *Sellius*, mit dem vollen Chor, unser schönes, aber von ihm noch viel schöner in die Music versetztes Kirchen-Lied: Warumb betrübstu dich mein Hertz etc. anfieng zu *musiciren*, wodurch ich wiederumb dermassen ward erquicket, daß .... ich aus der Kirche so freudig wiederum zu Hause gieng, als wenn alle meine Trübsale wären verschwunden.«

Trat nun auch Weckmann zu dem Dichter in nähere Beziehungen? Nach dem über Rist's musikalische Freunde Gesagten können wir es kaum anders erwarten. Dafür sprechen auch noch folgende Momente: Joh. Balthasar Schupp, der Hauptprediger an St. Jacobi, der Hamburgs Künstler und seinen Weckmann, wie wir sahen[2]), hoch schätzte, war mit Rist eng befreundet[3]). Und dann war H. Schütz, der die Entwickelung der zeitgenössischen Dichtung mit musikalischem Interesse verfolgte und mit Männern, wie Dach, Kaldenbach, Lauremberg, Opitz, Ziegler, geistigen Verkehr pflegte[4]), bestrebt, in seinen Schülern die gleiche Teilnahme zu erwecken. Wenn sich trotzdem kein Beweis dafür erbringen läßt, daß Weckmann als Musiker für Rist thätig war, so müssen wir annehmen, daß die Überlieferung ihres gemeinsamen Schaffens nur verschüttet ist. Denn daß tiefere, innere Gründe hindernd zwischen beiden Männern lagen, läßt nicht das geringste Anzeichen vermuten.

Ein Organist des 17. Jahrhunderts, noch dazu an so sichtbarer Stelle, wo Weckmann stand, mußte mehr gelernt haben, als nur zum fertigen Orgel-Spiel während des Gottesdienstes erforderlich war. Man erwartete vielmehr von ihm, daß er selbständig schaffend mit kompositorischen Leistungen hervor trat, die je nach Zeit und Gelegenheit kirchlichen, wie weltlichen Zwecken dienen konnten. Namentlich den Bedarf für ihre Kirche mußten die Kantoren und Organisten mit beschaffen helfen. Denn es gab damals kein kirchenmusikalisches Werk, welches in den einzelnen Stadien schnell fortschreitender Kunst-Entwickelung alle Ansprüche an

1) Rist's Beiname in der »Fruchtbringenden Gesellschaft«.

2) Siehe oben S. 100.

3) Herzog-Plitt-Hauck, Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, Bd. 13, S. 723 ff.

4) Spitta, a. a. O., S. 40.

Zweckdienlichkeit und Mannigfaltigkeit zugleich hätte befriedigen können, kein Orgelbuch und keine Sammlung kirchlicher Chorkompositionen, die für jede gottesdienstliche Gelegenheit das nötige Material in reicher Auswahl darboten. Der Verlauf unserer Darstellung führte uns mehrfach an den dürftigen Spuren leider verschollener Kompositionen Weckmann's vorüber[1]). Wir müssen die Verlustliste noch fortsetzen. Die Kantorei der Michaelis-Schule zu Lüneburg besaß im 17. Jahrhundert nicht weniger als 18 größere Vokalwerke Weckmann's; ein alter Katalog überliefert uns die Titel samt der genauen Faktur-Bezeichnung[2]). Wohin die Notenschätze selbst gelangt sind, weiß man nicht. Auf noch eine Lücke der Überlieferung weist eine Erzählung Mattheson's hin[3]). »Weckmann hat einst die Worte aus dem 63. Cap. Esaiä so nachdrücklich, dem *loco adjunctorum* gemäß, *componiret* und aufgeführet, daß der bekannte Juden-Bekehrer Licentiat Edzardi ihm daß Zeugniß gegeben: Er habe im Sing-Basse den Messiam so deutlich abgemahlet, alswenn er ihn mit Augen gesehen hätte«. Die Komposition Weckmann's ist nicht erhalten[4]). Dafür bestätigt uns diese Erzählung einen nicht unwichtigen persönlichen Zug. Schütz, der mit seinem gesamten Schaffen in der venetianischen Gesangskunst wurzelte, war stets bestrebt und hielt auch seine Schüler dazu an, bei der Komposition jeglichen Textes sich zuvor in die Tiefen des poetischen Gehaltes zu versenken, um jeden sprachlich feinen Zug, jede Ausdrucks-Schattierung mit entsprechenden musikalischen Mitteln plastisch und lebendig darzustellen. Weckmann besonders riet er als vorteilhaft für die Komposition alt-testamentlicher Texte, Hebräisch zu lernen. Jener Edzardi nun, der bei den bedeutendsten Theologen Deutschlands und der Schweiz studiert hatte, lebte, selbst ein geborener Hamburger, zu einer Zeit in seiner Heimatsstadt, wo auch Weckmann dorthin übergesiedelt war, und »fieng an, alle die sich seiner anführung bedienen wolten, in der Hebräischen und andern Orientalischen sprachen zu unterrichten, und solches zwar ohne entgelt«[5]). Sicherlich wird Weckmann diese überaus bequeme Gelegenheit benutzt haben; denn sonst hätte Edzardi keine Veranlassung gehabt, über eine Komposition Weckmann's sein Urteil auszusprechen.

---

1) Siehe oben S. 87. 2) Vergl. S. 99, Anm. 2.

3) »Der vollkommene Capellmeister«, Hamburg 1739, S. 130.

4) Denselben Text (Wer ist der, so von Edom kömmt) haben u. a. auch Seb. Knüpfer (Lüneburger Katalog, Nr. 1009) und H. Schütz (ebenda, Nr. 1010) komponiert. Nr. 1008 des Lüneburger Kataloges steht eine anonyme Komposition des Textes verzeichnet. Möglicherweise war dies Weckmann's Arbeit. Wenigstens spricht die beigefügte Faktur (*à* 10 *ou* 15. 5 Violen, 5 *Voc. in Conc.* CATBB. 5 *Voc. in Rip.* C♭) nicht gegen diese Annahme.

5) J. Chr. Iselin, Neu-vermehrtes Historisch- und Geographisches Allgemeines Lexikon, Basel 1729, II, S. 135.

Doch nicht immer verlaufen die Spuren von Weckmann's Kompositionen im Sande der Vergessenheit. Denn es haben sich noch 6 größere Orgelstücke und 8 Chorwerke vollständig erhalten. Mag auch ihre Zahl winzig erscheinen dem gegenüber, was er wirklich geschaffen hat und was verloren gegangen ist, so sichert uns ihr Besitz gleichwohl ein wertvolles Material, das man als reichhaltig betrachten darf, da man schon darauf verzichtet zu haben scheint, je eine Note Weckmann's zu sehen[1]).

Zur Aufführung der Vokalwerke Weckmann's war, wie wir wissen, Thomas Selle der berufene Mann. Ihm standen dazu 8 Sänger und 8 Instrumentalisten zur Verfügung. Es ist nicht unwichtig festzustellen, daß in den meisten der vollständig oder nur dem Titel nach erhaltenen Kompositionen Weckmann's die Grenzen der vorhanden gewesenen Kräfte nicht überschritten und daß von Instrumenten Violinen, *Viola da braccio*, Violdigamben, Flöten, Cornett, Trompeten und Fagott verwendet worden sind. Die Stücke waren also alle für den Gottesdienst zu gebrauchen. Nur ein Werk — der Kampf des Erz-Engels Michael mit dem Drachen, »Es erhub sich ein Streit im Himmel« — hat eine wesentlich erweiterte Besetzung erhalten: 2 Violinen, 3 Tromben, ein 5stimmiger Favorit-Chor und ein 4stimmiger Kapell-Chor. Zu einem solchen Doppelchor reichten die 8 Kirchen-Sänger Hamburgs natürlich nicht hin, es sei denn, daß man Hilfskräfte mit ihnen vereinigte. Es ist jedoch kaum anzunehmen und es läßt sich auch kein Beispiel dafür erbringen, daß die Verwalter des Kirchenguts im 17. Jahrhundert für einzelne Fälle besonders in den Beutel griffen, um dem Komponisten freien Spielraum zu schaffen. Natürlicher ist der umgekehrte Fall, daß jeder Komponist sich an den Kräften und Mitteln genügen lassen mußte, die zur Bestellung der Kirchenmusik eben da waren. Auch durch die Voraussetzung, Weckmann's Stück sei gar nicht auf Hamburger Verhältnisse zugeschnitten, erklärt man nicht die Aufstellung des Doppelchores; wir werden später vielmehr sehen, daß es in und für Hamburg geschrieben wurde. Es bleibt also nur der Schluß übrig, daß Weckmann bei der Komposition dieses Stückes ganz andere Interessen und Organe im Auge hatte, als die kirchlichen. In dieser Lage befand er sich aber durch sein Verhältnis zum *Collegium musicum*, dessen Bedeutung eingehender zu untersuchen wir uns nunmehr anschicken wollen.

Das Jahr der Gründung des *Collegium* ist bisher immer irrtümlich angegeben worden. Die erste Notiz davon bringt Conrad von Hövelen, Mitglied von Rist's und Zesen's Genossenschaften, in seiner Chronik Hamburgs aus dem Jahre 1668[2]): »Auf den hohen Feierfesten höret man

---

1) Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik, unter »Weckmann«.

2) »Der Uhr-alten deutschen Grossen und des h. Röm. Reichs-freien An- See- und

schihr eine Engel-gleiche Music in den Kirchen, und ist hoch-rühmlich, das in dem Duhm des Donnerstags ein *Collegium Musicale* öffentlich, so wol für fremde als Einheimische Libhaber angestället wird.« Diese Chronik benutzte Mattheson augenscheinlich als Quelle, da er als Gründungs-Jahr »ungefehr 1668« angiebt. Im übrigen erweitert er die Notiz Hövelen's durch einige wichtige Züge: »Zween vornehme Liebhaber der Musik errichteten mit ihm [Weckmann] ein großes *Collegium musicum* im *Refectorio* des Domes (*vulgo* Reventer). Man brachte 50 Personen zusammen, die alle dazu beitrugen. Es wurden die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc. verschrieben, ja, es erhielt dieses *Collegium* solchen Ruhm, daß die grössesten Componisten ihre Namen demselben einzuverleiben suchten«. Aus dem »ungefehr« Mattheson's machte nun Gerber flugs »im Jahr 1668«; und seitdem weiß man eben nicht anders, als daß das *Collegium* 1668 errichtet wurde. Und doch hatte Mattheson in seiner Bernhard-Biographie schon zwei genauere Datierungen angegeben. Erstens erfahren wir, daß die Kompositionen der Bewerber um das Kantorat 1664 erst »im grossen Collegio musico« und dann in der Kirche zur Prüfung aufgeführt wurden, — und zweitens, daß Bernhard 1674 vor seiner Rückkehr nach Dresden erklärte: »Die Musik hätte nun 14 Jahr in Hamburg geblühet, und rechnete die 4 Jahre des grossen Collegii musici, vor seiner Zeit, mit dazu.« Somit ergiebt sich 1660 als das Jahr der Gründung.

Die lakonischen Notizen Hövelen's und Mattheson's bilden nun auch das einzige Material, das einen tieferen Einblick in die Organisation und die musikalische Tendenz des *Collegium* verstattet; andere urkundliche Hilfsmittel sind, wie es scheint, nicht mehr vorhanden[1]). Bei der Interpretation der alten Berichte wird man sich jedoch davor hüten müssen, sie etwa in der Art Gerber's zu paraphrasieren. Denn dann würde nur ein Bild entstehen, in dem gerade die Hauptmomente formell, wie inhaltlich an Klarheit verlieren. Einzig und allein das, was die alten Nachrichten unzweideutig zum Ausdruck bringen wollen, darf für uns maßgebend sein. Wer die so gewonnenen Anschauungen aber noch näher erläutern will, muß die Mittel dazu aus der Kunstgeschichte der Zeit und der Stadt zu gewinnen suchen.

»Zween vornehme Liebhaber der Musik« errichteten »mit Weckmann« das *Collegium.* Weckmann war also gar nicht der eigentliche Gründer. Die Initiative ging vielmehr von musikliebenden Patriziern aus, ebenso wie es später bei der Gründung der Hamburger Oper der Fall war, wo

---

Handel-Stadt Hamburg Alt-Vorige und noch Iz Zu-Nämende Hoheit ... *Candore, Virtute, Honore*«, Lübeck 1668, S. 77.

1) Sittard (a. a. O., S. 60) widmet dem *Collegium* gerade den Raum einer Anmerkung, die Gerber's Worte reproduziert.

die beiden Licentiaten Schott und Lütjens den Musiker Reincken als Fachmann auserwählten.

Dem *Collegium* wurde das Refectorium (Reventer, Remter) des Domes, der Speisesaal des ehemaligen Klosters eingeräumt. Hätte ein Musiker allein das Ansuchen an die Kirch-Geschworenen gerichtet, den Raum zu musikalischen Zwecken benutzen zu dürfen, so wäre er gewiß auf die Kirche und den Gottesdienst verwiesen worden, wo er seines ihm auferlegten Amtes walten könnte. Hier kamen aber Patrizier als Bittsteller. Vermöge ihrer sozialen Stellung fanden sie bei den geistlichen Behörden der Stadt willig Gehör.

»Das *Collegium Musicale* wurde des Donnerstags öffentlich, so wol für fremde als Einheimische Libhaber angestället.« Die musikalischen Zwecke des *Collegium* waren demnach ganz andere, als die der deutschen Kantorei-Gesellschaften, die sich ebenfalls Collegien oder Convivien nannten [1]. Die für die Gottesdienste und die sonstigen mehr oder weniger kirchlichen Akte notwendigen Organe besaß Hamburg ja längst. Von allem kirchlich-liturgischen Zwang vollkommen frei, wandte sich das *Collegium* mit seinen Darbietungen an die Öffentlichkeit, an die große Zahl Hamburger und anderer Musikfreunde. Wir haben somit das *Collegium* als zweiten, selbständigen Faktor neben der Kirchenmusik, als den ersten Versuch eines öffentlichen, nicht nur kirchlichen Bedürfnissen Rechnung tragenden Konzertwesens in Hamburg zu betrachten.

Aus dem Umstande, daß man an die Begründung öffentlicher Konzerte in Hamburg überhaupt denken konnte, folgt von selbst, daß die Lage der damaligen musikalischen Verhältnisse ein solches Unternehmen als wünschenswert oder notwendig erscheinen ließ. Mit anderen Worten: das *Collegium* mußte, um die Berechtigung seiner Existenz darzuthun, doch wohl Kunstzwecke verfolgen, für die innerhalb des gottesdienstlichen Rahmens kein Platz zu schaffen war. Diese Anschauung findet denn auch ihre Bestätigung in dem, was von dem Programm des *Collegium* überliefert ist: »Es wurden die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc. verschrieben«, also von Italien und den vornehmsten deutschen Fürstenhöfen, wo der italienische Geschmack herrschend war. Daß das *Collegium* mit solchen fortschrittlichen Absichten das begrenzte musikalische Gebiet, auf dem sich die Hamburgische Kirchenmusik bewegen durfte, wesentlich ergänzte und erweiterte, begreift sich geschichtlich sehr wohl. Von der neueren italienischen Tonkunst, die sich damals des Besitzes hoher Errungenschaften rühmen konnte, vermochten die protestantischen Chöre Norddeutschlands verhältnismäßig nur

1) Vergl. O. Taubert, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau (Progr. des Gymn. zu Torgau) 1869, S. 3 ff.; Spitta, a. a. O., S. 77 ff.; Döring, a. a. O., S. 44, 47 f.; Sammelbände der IMG. I, S. 142 ff.

wenig Gebrauch zu machen. Alles, was sich nicht den liturgischen Bedürfnissen fügte oder was ihre Kräfte und Mittel überstieg, mußten sie unberücksichtigt lassen. Was sie aber boten, das konnte die Liebhaber, deren Geschmack an der italienischen Kammer-Musik einmal geweckt war, nur in ihrer Begierde anreizen, noch mehr von den neuen Musikwundern zu erfahren. Die deutschen Musiker nun, Kantoren wie Organisten, folgten wohl dem inneren Antrieb, nach Erledigung ihrer Berufspflichten an ihrer eigenen Fortbildung eifrig zu arbeiten. Aber was sie, den Italienern nachahmend, schufen, trug doch, nur wenige Ausnahmen davon lassen sich herzählen, unverkennbar das Gepräge des Unvollkommenen, Angelernten, nicht Ursprünglichen. Allein die Musiker, die im gelobten Lande der Musik ihre Studien hatten treiben können oder die an fürstlichen Höfen lernbegierig mit Italienern umgingen, konnten so tiefe Einblicke in das Wesen der fremden Kunst gewinnen, daß sie mit Erfolg sich an ihrem Ausbau beteiligten, wie H. Schütz und der Kreis seiner Schüler und nächsten Freunde. In Deutschland waren es thatsächlich nur die Fürstenhöfe, wo die italienische Tonkunst frei ihren vollen Glanz entfalten durfte. Mochte sie sich auch in den Hofkirchen oder Schloßkapellen hier und da noch einige liturgische Mäßigung auferlegen, so fiel dafür in der fürstlichen Kammer jegliche Schranke. Hier führten der dramatische Musikstil mit den Recitativen, Arien, Duetten, Dialogen, Oratorien und Opern, der virtuose Kunstgesang (*bel canto*) und die instrumentale Kammer-Musik das große Wort. Wenn sich nun das Hamburger *Collegium* diese Richtung höfischer Kunstpflege als Ziel vor Augen gerückt hatte, so wahrte es dadurch von vorn herein seine völlige Selbständigkeit gegenüber den anders gearteten Interessen der Kirchenmusik und war fortdauernd im Stande, sein Bestehen neben der älteren Einrichtung von neuem stets als nützlich zu erweisen. In die Bestrebungen des Unternehmens, an welchem sich Weckmann beteiligte, dürfen wir freilich nicht die Oper mit einbeziehen; diese fand erst später in Hamburg eine Stätte. Wohl aber konnte es den kleineren italienischen Formen und dem Oratorium den Boden bereiten und dadurch seine Mitglieder und Freunde zu einer Höhe des musikalischen Verständnisses führen helfen, die erreicht sein mußte, damit eine so komplizierte Kunstform wie die Oper in Hamburg lebensfähige Wurzeln schlagen konnte.

Ausführende Kräfte für die öffentlichen Donnerstags-Konzerte des *Collegium* waren in Hamburg genügend vorhanden. G. Ph. Telemann, der im 18. Jahrhundert ähnliche Konzerte einrichtete, durfte nach Vorschrift des Rates sein Orchester nur mit den Rats-Musikanten, Expectanten und Roll-Brüdern besetzen[1]. Die Annahme, daß das ältere *Col-*

1) Sittard, a. a. O. S. 63.

legium sich derselben Kräfte bedienen konnte, ist also einwandsfrei. Sie erhält sogar indirekte Bestätigung durch die Verordnung vom Jahre 1664[1]), wonach die Zuweisung der Hochzeiten an jene Musiker »wöchentlich am Donnerstage« zu erfolgen hatte. Der Donnerstag konnte aus dem einfachen Grunde dafür bestimmt werden, weil da die Musikanten im *Collegium* bequem beisammen zu treffen waren. Ist diese Kombination richtig, so ergiebt sich, daß, wenn man die 25 Musikanten für das *Collegium* auch nicht immer wirklich brauchte, man sie doch nötigen Falls haben konnte. Es war somit im *Collegium* der Mitwirkung von Instrumenten ein viel weiterer Kreis gezogen, als in der Kirche, wo höchstens die 8 Rats-Musikanten beschäftigt wurden. Daß dem zu Folge die Vokalisten des *Collegium*, unter denen sich mancher sangeslustige Musikfreund befinden mochte, die Anzahl der 8 Kirchensänger beträchtlich überstiegen, ist nur selbstverständlich für eine Zeit, wo sich Sänger und Instrumentisten quantitativ das Gleichgewicht zu halten pflegten. Rechnen wir also zu den 25 Instrumentisten einen ebenso stark besetzten Chor hinzu, so ergiebt sich eine Schar von etwa 50 Personen, die eventuell im *Collegium* mitzuwirken hatten. Angesichts dieses Umfanges erscheint Mattheson's stetiges Sprechen von dem »grossen Collegio musico« berechtigt genug.

Die Beschaffung des Noten-Materiales, wie der etwa noch fehlenden Sänger und Spieler verursachte sicherlich nicht unbeträchtliche Kosten. »Man brachte 50 Personen zusammen, die alle dazu beitrugen«, eröffnete also eine Art Subskription, um die pekuniäre Grundlage zu sichern. Und würde man von den »fremden und Einheimischen Libhabern«, soweit sie nicht zu den Mitgliedern gehörten, Eintrittsgeld erhoben haben als Gegenleistung für den musikalischen Genuß, so wäre in diesem Vorgehen kein Widerspruch gegen die Gepflogenheit der damaligen Zeit zu erblicken.

Die letzte Frage nach Weckmann's Stellung innerhalb des *Collegium* beantwortet sich durch einen Rückblick auf sein künstlerisches Vorleben. Lange Jahre hatte er an fürstlichen Höfen zugebracht und war gewöhnt an eine über das kirchliche Bedürfnis hinaus reichende Kunst-Bethätigung. Als Schüler des Mannes, der die erste deutsche Oper schuf, und durch anregenden Verkehr mit italienischen Musikern hatte er sich tiefere Kenntnisse von den Mitteln und Zielen der modernen italienischen Kunstrichtung erworben und folgte ihrem Zuge in seinen eigenen Werken. Von jeher war er bestrebt gewesen, durch Benutzung persönlicher und künstlerischer Beziehungen des Neuesten und Besten teilhaftig zu werden, um es in seinem Kreise zur Geltung zu bringen. Das war ein Mann, wie damals keiner sonst in Hamburg, allseitig dazu geeignet, die musikalische Leitung des *Collegium* zu übernehmen und es zu den Leistungen

1) Vergl. oben S. 95.

zu befähigen, die die Gründer von ihm erwarteten. Den Beweis dafür, daß Weckmann nicht, wie späterhin Reincken bei der Hamburger Oper, erst abwartend bei Seite stand, sondern dem *Collegium* von Anfang an seine ernste Mitarbeit widmete, finden wir in seinen Werken. Jene große Komposition, die mit den kirchlichen Kräften nicht in voller Besetzung auszuführen war[1]), wohl aber im *Collegium* Platz fand, ist eines von den historisch wichtigen Mischgebilden, in denen die Keime der protestantischen Kantate und des Oratoriums neben einander sprießen, — Gebilden, die nur in der dramatisch erregten Luft der italienischen Kunst gediehen. Und jeden etwa noch bestehenden Zweifel beseitigt vollends die Thatsache, daß Weckmann auch ein Oratorium »Tobias« komponiert hat[2]), ein Werk, das, wie wir sehen werden, ebenfalls erst in Hamburg entstanden sein kann. Unter Weckmann's Leitung also kam nun das neue Unternehmen bald in Aufnahme. »Es erhielt dieses *Collegium* solchen Ruhm, daß die grössesten Componisten ihre Namen demselben einzuverleiben suchten.« Für solche Anerkennung hätte ein Mattheson, der Telemann's späterem Konzert-Unternehmen so kräftige Opposition machen half[3]), wohl mildere Worte gefunden, wäre die Tradition des Ruhms nicht zu fest gewurzelt gewesen.

Das Bild, das wir uns soeben auf historisch-kritische Weise von dem *Collegium* entwarfen, wird in der Hauptsache als zutreffend gelten müssen[4]). Denn alle die verstreuten Notizen, die nun Kunde geben von den Komponisten und Virtuosen, welche sich an den Aufführungen des *Collegium* beteiligten, und von den Werken, die hier Aufnahme fanden, bestätigen nachdrücklich die Pflege der italienischen Kunst als Hauptziel des *Collegium*.

Unter den Ersten lernen wir Johann Rosenmüller kennen[5]). Er war 1655, eines schweren Vergehens wegen aus Leipzig flüchtend, nach Hamburg gekommen, wo er nicht unterlassen haben wird, sich mit den ersten Musikern bekannt zu machen. Da er aber hier nicht die erhoffte Nachricht seiner Begnadigung erhielt, begab er sich nach Venedig. Zu den vom *Collegium* aufgeführten Werken Rosenmüller's gehört auch ein Oratorium »Tobias«[6]), offenbar eine Frucht seines Aufenthaltes in Italien.

---

1) Siehe oben S. 110.

2) Lüneburger Katalog, Nr. 127: »*Colloquium Tobiae, Angeli & Raguelis. à* 5. 2 *Viol. A. T. B.* (D)«. 3) »Der musikalische Patriot«, Hamburg 1728, S. 127.

4) Ganz ähnliche Bestrebungen kamen später in den Lübeckischen Abendmusiken zur Geltung. Daß zwischen diesen und dem Hamburger *Collegium* ein kausaler Zusammenhang bestand, darüber Näheres auszuführen, hoffe ich später Gelegenheit zu haben.

5) A. Horneffer, J. Rosenmüller, Berliner Dissertation, 1898.

6) Universitäts-Bibliothek zu Upsala, Ms. 81, S. 12: »*Dialogo* von Tobia und Raguel«. 2 Viol. *A. T. B.*«

Noch wichtiger für das *Collegium* wurde die Persönlichkeit Caspar Förster's, eines Vetters des gleichnamigen Danziger Musikdirektors. Der Kapellmeister der königlichen Kapelle in Warschau, welcher Caspar Förster als junger Mann angehörte, der aus dem Römischen gebürtige Marco Scacchi, war sein Lehrer und Freund geworden[1]). Ihm verdankte er gewiß die Anregung, nach Italien zu gehen und besonders in Rom und Venedig sich weiter zu bilden. Im Jahre 1655 kehrte er nach Danzig zurück, wo er jedoch nur ganz kurze Zeit das Musik-Direktorat bekleidete. Denn Friedrich III. berief ihn nach Kopenhagen als Kapellmeister. Zur beabsichtigten Reorganisation der königlichen Kapelle kam es aber zunächst nicht. Es brach ein Krieg mit Schweden aus, weshalb Förster zum zweiten Male sich nach Italien begab. Erst der Friede zu Oliva 1660 führte ruhige Zustände herbei, und nun übernahm Förster sein Amt. Er »richtete — so erzählt Mattheson — zween Knaben zu Discantisten ab, deren einer ein Brabander, Nahmens Frantz de Minde, der andre aber ein Deutscher war, und Frantz Francke hieß. Er verschaffte dem Könige auch einen delicaten Tenoristen; und den Altisten, Gioseppo, einen Castraten, brachte er selbst mit aus Italien .... Förster's Sachen, absonderlich seine schöne Sonaten mit zwo Geigen und einer Beinviola, kamen mehrentheils nach Hamburg, in das damahlige grosse *Collegium musicum*: denn er wuste wohl, daß daselbst berühmte Leute waren, die dergleichen Dinge höher zu schätzen pflegen, als ein wankelmüthiger Hof.« Förster ließ es nun nicht bei dem schriftlichen Verkehr mit den Hamburger Künstlern bewenden, sondern trat ihnen, wie wir sehen werden, auch persönlich recht nahe. Und nicht bloß seine Kammer-Sachen, sondern auch seine Vokalwerke brachte er dem *Collegium* dar, besonders seine Oratorien, von denen wir noch drei kennen: »Der reiche Mann und der arme Lazarus«[2]), »Holofernes« und »David und Goliath«[3]).

Mit eine Hauptstütze für seine Bestrebungen gewann endlich das *Collegium* in einem Freunde und Mitschüler Weckmann's bei Schütz, Christoph Bernhard[4]). Wie Förster, so hatte sich auch er über den Stand der italienischen Musik in ihrem eigenen Lande ein Urteil bilden können. »In Rom besuchte er zum ersten den berühmten Carissimi; hernach auch alle andere Künstler; bemerkte ihre Art zu setzen, auf das

1) Über Förster's Leben vergl. Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 73 ff.; Döring, a. a. O., S. 72 ff.; Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 426. Einiges über sein Wirken in Kopenhagen bietet Ravn, *Konzerter og musikalske Selskaber i aeldre Tid, Kjobenhavn* 1886, S. 16 f., 20, und über sein thätliches Eingreifen in die Streitigkeiten zwischen Siefert und Förster *sen.* die Viertelj. f. Musikw. 1891, S. 412, 415.

2) »*Dialogo de paupere et divite*«. 2 Viol. *C. T. B. Ms.* 81, S. 77 in Upsala.

3) Upsala, *Ms.* 78, S. 34 »*Dialogo de Holoferne*«. 4 *voc.* 2 Viol.; S. 54 »*Dialogi Davidis cum Philisteo*«. 4 *voc.* 4 Viol.

4) Siehe oben S. 85.

genaueste« [1]). Gewisse Umstände kamen dem Wunsch, Bernhard enger an die Stadt Hamburg zu fesseln, glücklich entgegen. Im Jahre 1663 wurden »unterschiedliche öhrter, zufoderst auch die weltberühmte Stadt Hamburg, mit klebenden Seuchen und beschwehrlichen Krankheiten« heimgesucht [2]). Ihnen erlagen von den bedeutenderen Musikern zu Anfang des Jahres H. Scheidemann und am 2. Juli Th. Selle. Für das somit erledigte Kantorat faßte man auch Bernhard ins Auge. Doch hören wir darüber Mattheson's ausführlichen Bericht [3]).

»Weckmann ... schlug Bernhard zum Nachfolger vor, schrieb auch deswegen, auf Begehren der Juraten, an ihn, mit Bitte, etwas von seinen Sachen einzusenden; welches er that, so wohl als die andern Bewerber, deren in allen 7 waren: mit nahmen 1) Sebastian Knüpffer, Cantor in Leipzig; 2) Johann Theile, damahliger Hochfürstl. Hollsteinischer Capellmeister; 3) Christian Geist, von den Hamburgischen Gesandten in Stockholm vorgeschlagen; 4) Werner Fabricius, Organist in Leipzig an der S. Nicolai-Kirche, welcher grosse Gönner in Hamburg hatte [4]); 5) N. Gumbrecht, Cantor in Hanover; 6) Fr. Funccius, Cantor in Lüneburg, an der Johannis Schule, und 7) unser Christoph Bernhard.

»Diese alle sandten ihre Composition über, und es wurden die Sachen, in dem grossen Collegio musico auf den Reventher, (*Refectorio*) [5]) auch in der Kirche, aufgeführet und geprüfet. Bernhards Stücke wurden vor andern hoch geschätzet. Der Unterschied aber aller dieser Componisten fiel vornehmlich in die Ohren. Geist hatte einen delicaten Styl, daraus man spühren konnte, daß er auch mit Italienern umgegangen.

»Die Wahl beruhete auf 20. Stimmen; die waren ziemlich vertheilet. Es fügte sich aber, daß Bernhard eine Stimme mehr bekam, als Fabricius. Der Rath schrieb an den Churfürsten, mit Bitte, ihnen den Bernhard zu überlassen, wie er bereits dem Weckmann, vor einigen Jahren, gnädigst Urlaub gegeben habe. Der Churfürst willigte zwar darein; doch mit dem Bedinge, daß, wenn Er ihn wieder verlangte, man Ihm denselben nicht vorenthalten sollte [6]).

---

1) Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 18.

2) Joh. Rist, Neue Hoch-Heilige Paßions-Andachten, Hamburg 1664, Dedikation.

3) »Ehrenpforte«, S. 19 ff.

4) Siehe oben S. 92 f. Sein Sohn, Joh. Albert F., war zu Telemann's Zeit *Dr. theologiae* und *Professor eloquentiae* am Hamburger Gymnasium.

5) Vergl. oben S. 111 f.

6) Ein ungnädiger Abschied wurde Bernhard, der sein Dresdener Amt einfach im Stich gelassen hatte, um nach Hamburg zu gehen, durch ein Reskript vom 30. Sept. 1664 zu teil: »Nachdem der gewesene Vice-Capellmeister Christoph Bernhard ohne der gnädigsten Erlaubniß und Vorwissen bei der Stadt Hamburg sich in Diensten eingelassen, als wird demselben hiermit angedeutet, daß, weil S. Churf. Durchlaucht bei der Hofkapelle seine Stelle allbereit und anderwegen ersetzet, er den annoch inhabenden Bestallungsbrief fürderlichst einschicken solle.« (Fürstenau, a. a. O., S. 149).

»Bernhard kam an, und die vornehmsten der Stadt Hamburg fuhren ihm, mit 6. Kutschen, biß Bergedorff, zwo Meilen entgegen. In die erste Kutsche setzten sie Weckmann und zween vornehme Liebhaber der Musik[1]). Die andern 5. Kutschen folgten in der Ordnung, jede mit 4. Personen. Weckmann erwehnte eines Stückes: Weine nicht! Es hat überwunden der Löw aus dem Stamm Juda etc., davon er sagte, es hätte Bernhard nach Hamburg gezogen. Bernhard wuste nicht, wer es gemacht hatte. Weckmann trat ihm auf den Fuß; da sprach er: es könnte wohl seyn, daß er es gemacht hätte; es wären viele Stücke von seiner Arbeit weggegeben, deren Partitur er nicht hätte, und die ihm entfallen wären.

»Nun wurde des Cantors Haus ausgebessert, und Bernhard muste derweile bey Weckmann einkehren[2]), der erzehlete ihm folgendes, zur Erläuterung seines Fußtrittes.

»Wie auf einem Sonntage die Musik zu S. Jacob gewesen[3]), wären 3. Sänger, unter der Predigt, zu ihm auf die Orgel gekommen, und hätten um ein Stück gebeten, daß sie, währender Communion, von der Orgel singen mögten. Er hätte gleich ein Stück aus seinem Hause geholet, welches sie gemacht und abgesungen. Wie er nun hernach auf des Cantors Zettel siehet, aus welchem Ton er ferner vorspielen sollte[4]), wird er gewahr, daß er eben das Stück schon habe absingen lassen, welches der Cantor noch musiciren wollte. Dieser ward gleichsam rasend, schalt und flucht auf Weckmann: Du Kerl! Der und der hole mich, wo ich jemals eine Note von deiner Arbeit aufführen will etc. Weckmann grämte sich darüber: gehet zu Hause, und schlägt die Bibel auf, da sich, in der Offenbahrung Johannis [5,5 und 12], eine Stimme hören läßt: Weine nicht, es hat überwunden der Löw vom Stamme Juda. Er bekömt Lust, den Text zu componiren, mit *A. T. B.*, drey Violdigamben, und zwo Violinen; hat aber, wegen des Misverständnisses mit dem Cantor, keine Gelegenheit, es in der Kirche hören zu lassen; entdeckt inzwischen sein Verlangen einem guten Freunde; der läßt das Stück rein und nett abschreiben, und setzt dabey, daß es Christoph Bernhard, Vice-Capellmeister in Dresden, gemacht habe. Durch die dritte Hand kömt es an den Cantor, der führt es in Ostern dreimahl nach einander auf[5]), und rühmet es ungemein. Dadurch wurde Bernhard bekannt: und nun verstund er das Rätzel.

»Bernhard erbot sich, bey der nächsten Oster-Musik dasselbige Stück zu machen, und zwar in der Jacobs-Kirche, wo es noch nicht gehöret worden war. Alle Liebhaber fanden sich dabey ein. Weckmann machte sich vorher

1) Die beiden Gründer des *Collegium* als Vorsteher? Siehe oben S. 111.

2) Bernhard bestätigt in der Widmung seiner »Geistlichen Harmonien« (Dresden, 1665) an den Hamburger Rat die ihm erwiesenen Ehren: »es haben E. *Magnif.* ... nach meiner Anherkunfft Dero besondere Gunst, bei denen ersten Anmeldens-Aufwartungen überflüssig bezeiget; folgends mich, mit einer nicht gewöhnlich-ansehentlichen *Introduction* beehret, die Reise Kosten erwiedert, und die Behausung, fast von Grund aus, ... zurichten lassen.«

3) Oben S. 83. 4) Oben S. 90, Anm. 3.

5) In St. Petri, St. Nicolai und St. Catharinen.

auf der Orgel lustig, und spielte eine Bataille; worüber sich die Leute auf dem Chor verwunderten: weil sie einige traurige Symphonie vor sich hatten. Man fing an zu singen: Weine nicht etc. Unverhofft aber fiel der Baß ein: Es hat überwunden etc. mit einer triumphirenden Harmonie. Zu dieser Zeit wurde bekannt, daß nicht Bernhard, sondern Weckmann, das Stück verfertiget hatte.«

Es wäre anscheinend leicht, diese ganze schöne Geschichte über den Haufen zu werfen und Mattheson des Widerspruches mit sich selbst zu zeihen, da er sie an einer anderen Stelle[1]) mit den kurzen Worten abthut:

»Als der Cantor Selle . . . . verstarb, und Weckmann den Dresdenschen Vicecapellmeister, Bernhard, zum Nachfolger vorschlug, wurde sein Wort dermaassen in Betracht gezogen, daß besagter Bernhard bald darauf berufen und erwählet ward.«

Aber wiederum wird Mattheson's Aussage durch die positivsten Zeugnisse gestützt. Es sind nämlich zwei handschriftliche Quellen vorhanden, die uns die angebliche Komposition Bernhard's, von der so viel die Rede war, überliefern. Der mehrfach erwähnte Katalog des Lüneburger Michaelis-Kantors Fr. Em. Prätorius[2]) verzeichnet unter Nr. 995: »Chr. Bernhard. Weine nicht, eß hat überwunden der Löw. *In fest. pasch. à* 9. 3 *Violin*[3]) 3 *Viol d'Gamb. A. T. B.* (C.).« Die vollständige Partitur des Stückes, die man in Lüneburg vergeblich sucht, bietet nun die zweite, wichtigere Quelle, in Upsala befindlich. Es ist eine weit umfassende, außerordentlich bedeutsame Sammlung von meist ungedruckten Vokalwerken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einer stattlichen Reihe von Bänden. Ihr Urheber war Gustaf Düben, der Sprößling einer deutschen Organisten-Familie[4]), seit 1647 Musiker am Hofe zu Stockholm, seit 1663 Organist an der deutschen Kirche und Kapellmeister des Königs, gestorben 1690. Der Band nun, dessen Inhalt in den Jahren 1663—1664, also gleichzeitig mit den musikalischen Ereignissen in Hamburg, geschrieben wurde[5]), enthält die Musik eines Stückes, betitelt: »*Motetto concertato.* Weine nicht, eß hat überwunden. *A. T. B.* 3 *viol.* 3 *violdigamb.* Christ. Bernhard«; die Tonart ist ebenfalls Cdur. Es kann unentschieden bleiben, ob Prätorius oder Düben der »gute Freund« war, der »das Stück rein und nett abschreiben« ließ und es mit Bern-

1) »Ehrenpforte«, in Weckmann's Biographie.

2) Siehe oben S. 99, Anm. 2.

3) Mattheson giebt irrtümlich nur 2 Violinen an.

4) C. Stiehl, Die Familie Düben (Monatsh. f. M. 1889, S. 2 ff.); Tob. Norlind, Die Musikgeschichte Schwedens (Sammelbände der IMG. I., S. 171 ff.).

5) Ms. 79 der Universitäts-Bibliothek in Upsala, S. 109. Vergl. »Denkmäler deutscher Tonkunst« III, Vorwort S. VI ff.

hard's Namen versah, und ob der »Hamburgische Gesandte in Stockholm« als »dritte Hand« die Vermittelung an Selle übernahm. Die Zeugnisse der beiden Quellen, sowie der Umstand, daß die erhaltene Komposition alle musikalische Züge, die Mattheson von ihr andeutet, auf das Genaueste wiederspiegelt, zwingen uns dazu, Mattheson's Schilderung als historisch völlig zuverlässig anzuerkennen und somit Weckmann wieder zu geben, was sein ist.

Bald nach der Übernahme seines neuen Amtes entschloß sich Bernhard, dem Anraten guter Freunde folgend, etwas von seinen Werken in Druck zu geben. War es klüglich, daß er nach dem Bekanntwerden von Weckmann's uneigennützigem Freundschafts-Dienst ein *specimen* dessen, was er selbst zu leisten vermöchte, vor der Öffentlichkeit ausbreitete, so konnte ihm die Gelegenheit gleichzeitig dazu nützen, durch eine einfache Aufzählung der ihm erwiesenen Ehren dem Rate Hamburgs zu danken und den Kurfürsten milder zu stimmen, weil er daraus ersah, wie hoch man anderwärts seine Musiker zu schätzen beflissen war. Im Jahre 1665 also erschienen Bernhard's »Geistliche Harmonien« als sein »*opus primum*«, in dem er sich als Vertreter der italienischen Kunst-Richtung bekannte, der ja auch das *Collegium* besondere Pflege angedeihen ließ. Und auf diesem, einmal betretenen Wege schritt Bernhard weiter fort. Freilich kennen wir von ihm keine Oratorien mehr, wohl aber einige Werke von jener Mischgattung, der Weckmann's Michaelis-Komposition angehört. Wie deren musikalischer Zuschnitt, so weist auch ihre starke Besetzung darauf hin, daß sie für die Konzerte des *Collegium* bestimmt waren. Und im *Collegium* spielte ja auch Bernhard neben Weckmann eine bedeutsame Rolle. Wie es fortan die beiden, einander befreundeten Musiker sind, um die herum sich das musikalische Leben der Stadt Hamburg in den nächsten zehn Jahren eigentlich konzentrierte, das läßt die geschichtliche Überlieferung deutlich wahrnehmen.

»An. 1666 kam der weltbekannte Johann Rist[1]) eigentlich darum nach Hamburg, sich eine Freude mit der alda berühmten Musik zu machen. Man hielt ihm ein treffliches Konzert in Bernhards Hause, wo unter anderen, eine schöne Sonate von Förstern[2]) jun. mit 2. Violinen und 1. Violdagamba gemacht wurde, darin ein jeder 8. Tact hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen, nach dem *Stylo phantastico*[3]). Samuel Peter

1) Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 21. Der eigene Bericht Rist's (»Die verschmähete Eitelkeit«, 2. Theil 1668, und »Das letzte Monaths-Gespräch«) war mir nicht zur Hand. 2) Vergl. oben S. 116.

3) Förster's Sonaten sind bisher noch nicht zum Vorschein gekommen. Nach dieser Beschreibung könnte man an eine Form denken, wie sie die mittleren Adagio-Sätze in Reincken's Sonaten aufweisen (*Hortus musicus*, *Uitgave* XIII der *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muz.*, S. 8, 23, 36, 48, 62, 80).

von Sidon ließ sich auch hiebey, auf der Geige, Solo hören, und Rist sagte: er überträfe Johann Schop bey weitem.«

Sidon war dem 1665 verstorbenen Schop als Rats-Violinist gefolgt. Sein Virtuosentum muß die Hamburger, wie man an Rist's Beispiel ersieht, wie ein Rausch gepackt haben, der allerdings bald verflog. Schon Rist gesteht selber zu, daß »hochberümte Musici des Herrn S. Freunde nicht sonderlich waren, ihm auch desswegen nicht viel gutes nachredeten«[1]. Und nicht eben ehrenvoll lautet Hövelen's Urteil[2]: »Hamburg [ist] auch in disem zu Rümen, das es nicht nur um ädle Music-Künstlär sich umtuht, sondern sie auch wol, hoch und währt achtet: gestalt es Neulichst auf den hin und wider Kunst-berüchtigten Sidon eine Zeit gehabt.« Auf den Mode-Virtuosen folgte aber wieder ein rechter Musiker, Dietrich Becker, ein Hamburger Kind. Er hatte sich »an Königl. und Fürstl. Höfen, umb in der Music etwas rechtes zu erfahren, eine geraume Zeit auffgehalten. So werde ich . . . auch dahin geflissen seyn, daß ich denselben [Schop] nach meinem empfangenen *Talent* . . *imitire* . . . Worinnen mir sonderlich zu statten kömmt, daß E. Herrl. [der Hamburger Rat] jetziger Zeit wohlerfahrne *Musicos* in Diensten haben, durch deren *Assistentz* ich desto füglicher zu meinem Zwecke gelangen kan.«[3] Daß Becker für sein bescheidenes Streben an Weckmann und Bernhard bereitwillige Förderer fand, lehrt eine Anzahl von kirchlichen Vokalwerken, die sich in italienischen Formen bewegen. Darunter befindet sich auch eine Johannes-Passion[4].

Im Jahre 1666 verließ Förster seinen Wirkungskreis in Kopenhagen[5]. »Er kam also nach Hamburg, und nahm seine Wohnung bey dem berühmten Violinisten, Samuel Peter von Sidon, wurde daselbst von allen vornehmen Liebhabern der Musik mit vieler Ehre und Ergetzlichkeit, in und ausser der Stadt, begegnet.«[6] Wir erfahren auch Näheres über ein Konzert, das bei Gelegenheit von Förster's Anwesenheit in Bernhard's Hause stattfand. »Sie machten ein lateinisches Stück von Försters Arbeit, A. T. B. Den Altisten, einen Castraten [Gioseppo][7], hatte er selbst mit sich aus Kopenhagen gebracht. Den Tenor sang Bernhard; den Baß Förster, und spielte zugleich den Generalbaß. Die Stimme des letzten war im Saal wie ein stiller, angenehmer Sub-Baß zu

1) Fr. Chrysander, Allg. musik. Zeitschr., Leipzig 1881, S. 663 f.
2) Vergl. oben S. 110, Anm. 2.
3) »Musikalische Frülings-Früchte«, Hamburg 1668, Dedikation, in der ersten Violin-Stimme befindlich.
4) Lüneburger Katalog, Nr. 775: »Passio Domini secundum Johannem« (E).
5) Ravn, a. a. O., S. 17.
6) Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 75.
7) Siehe oben S. 116.

hören; ausser dem Saal aber als eine Posaune. Er sang vom eingestrichenen *ā* biß ins *Contra-A*, drey Octaven tief.«[1]) Der Band vom Jahre 1667 in Düben's Sammlung enthält nun richtig »ein lateinisches Stück von Förster's Arbeit«: »*Repleta est.* 2 Viol. A. T. B.«[2]). Das ist wieder ein beachtenswerter Fingerzeig für den schon einmal beobachteten künstlerischen Verkehr, in dem Düben mit den Hamburger Musikern stand[3]).

Auch der Sänger Franz de Minde[4]) wird nicht viel länger als Förster in Kopenhagen geblieben sein. Nach einigen Kriegs-Abenteuern gelangte er zunächst nach Lübeck und »machte Bekanntschafft mit dem besten Orgelmanne daselbst an S. Marien Franciscus Tunder[5]). Ein alter schwedischer Officier nahm ihn mit sich nach Hamburg, und empfahl ihn daselbst dem Herrn Gräflinger[6]) bestens, von welchem er denn ferner bey den vornehmsten Kaufleuten an der Börse bekannt gemacht wurde. Hieselbst ließ er sich am ersten in der Vesper zu S. Michaelis hören, und gewann solchen Anhang, daß er von seiner Information, zu 3. Reichsthalern des Monaths von einer jeden Person, reichlich zu leben hatte. Er hielt sich fleißig zu dem berühmten Weckmann, unterrichtete dessen Sohn, Jacob[7]), in der Singekunst, und hatte daneben vertraulichen Umgang mit einem andern, damahls noch jungen, doch braven Organisten, Johann Kortkamp[8]), welcher nachgehends an der Marien Magdalenen und Gerdruten Kirche befördert wurde .... de Minde erhielt sich dabey immer in gutem Ansehen und sonderbahrer Achtung bey den Herren Hamburgern; er konnte bey der Obrigkeit und allen vornehmen Leuten ausrichten, was er nur wollte; verdiente dabey groß Geld, und als er sich unter Bernhards Direction aufs Chor begab, zierte er die Kirchen-Musik so wohl, als das musikalische *Collegium*, welches der Zeit in grossem Flor stand«[9]).

Im Jahre 1667 verloren Hamburgs Musiker einen ihrer treuesten Verehrer und Freunde, Johann Rist. Den »Letzten Schwanen-Gesang, so bei Christlicher Beerdigung des Hn. Johann Risten, gewesenen XXXII.

---

1) Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 21. 2) Upsala, *Ms.* 78, S. 89.

3) Vergl. oben S. 119. 4) Vergl. oben S. 116.

5) Über Tunder's geschichtliche Bedeutung für die Lübeckischen Abend-Musiken vergl. Allg. deutsche Biographie, Artikel »Tunder«. Tunder starb 1667.

6) Oben S. 101; Goedeke, a. a. O., S. 87 ff.

7) Oben S. 107.

8) Von einer Komposition Christ. Bernhard's: »Wohl dem, der den Herrn fürchtet.« 4 Viol. C. B (Lüneburg. Katal. Nr. 1053) befindet sich eine Kopie aus Bokemeyer's Nachlaß in Berlin (Ms. 1190), worin »Der *Vocal Alt* und *Tenor* von Hrn. *Kortkamp* nicht ohne *fauten* [hinzu] *componirt* ist«. Kortkamp mag bei Bernhard studiert haben. Ihm verdankte Mattheson manche wertvolle Nachricht, u. a. vermutlich die intimen Details aus Weckmann's und Bernhard's Leben. Vgl. oben S. 103.

9) Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 227.

Jährigen Seelen-Hirten der Gemeine zu Wedel am 12. *Septembris* gehalten«, widmete ihm Christoph Bernhard. »Martin Schall, ein ungemeiner manirlicher Bassist . ., war mit dabey. Er hatte in der Kaiserlichen Capell gedienet; nächstens aber bey dem Hertzoge von Sachsen-Lauenburg; von wannen er nach Hamburg gefordert wurde«[1]).

Dies sind etwa die wichtigsten Nachrichten über die Komponisten und Musiker, die in irgend einer Weise mit dem *Collegium* etwas zu schaffen hatten, und über die musikalischen Ereignisse, an denen das *Collegium* mehr oder weniger Teil nahm. Mögen sie auch wenig zahlreich sein, so reden sie doch alle eine deutliche Sprache. Was wir aus den nächsten Jahren erfahren, sind nun Dinge, die nur Weckmann's Leben allein betreffen.

»*Ao.* 1667[2]) starb ihm seine erste Frau ab; da that er eine Reise nach Dresden, und wartete dem Churfürsten auf, der ihm selber die Hand gab, und ihn willkommen hieß. Seine Churfürstliche Durchlauchtigkeit hatten ein solches Vergnügen an den Sachen, die Weckmann deroselben überreichte und vorspielte, daß Sie ihm dero Portrait, mit Diamanten reichlich besetzt, verehrten und seine zween Söhne in Wittenberg frey studiren liessen«. Über die Familie der verstorbenen Frau, wie über die Zuverlässigkeit des von Mattheson genannten Datums läßt sich nichts sagen. Die Totenlisten (»Erdbücher«) von St. Jacobi setzen erst mit dem Jahre 1748 ein. Für uns wichtiger ist jedoch eine Bestätigung von Weckmann's Besuch in Dresden. Die Sachen, die er hier »überreichte und vorspielte«, befinden sich noch heute in der Privat-Musikalien-Sammlung des Königs zu Dresden.[3]) Es sind drei größere Vokalwerke, und darunter auch die große, für das *Collegium* bestimmte Michaelis-Komposition.[4]) Hätte Weckmann das Werk schon vor seiner Hamburger Amts-Thätigkeit geschaffen, so hätte er es nicht erst jetzt dem Kurfürsten mitzubringen brauchen. Diesem konnte es aber wohl von Interesse sein, daraus eine Vorstellung zu gewinnen, in welchem Sinne Weckmann während der zwölf Jahre seines Fernseins von Dresden weiter gearbeitet habe.

Es wird für Weckmann eine Freude gewesen sein, dem Kurfürsten auch Proben von der musikalischen Befähigung seines ältesten Sohnes vorzulegen. Die Dresdener Quelle enthält nämlich auch zwei größere Vokalsachen von Jacob Weckmann[5]), die dem jugendlichen Kompo-

---

1) »Ehrenpforte« S. 21.

2) Ebenda, Weckmann's Biographie.

3) Mus. Part. *A.* 570, *Ms.* in hoch Folio (nach gütiger Mitteilung des Herrn Dr. E. Vogel in Leipzig). Eine Kopie dieser Stücke befindet sich auch in *Ms.* 22, 220 der Kgl. Bibliothek Berlin (aus Bokemeyer's Nachlaß).

4) Siehe oben S. 110, 115.

5) Die Berliner Handschrift enthält diese Stücke ebenfalls.

nisten nur das beste Zeugnis erteilen. Stünde nicht der Autorname im Wege, so würde man sie unbedenklich der ganzen Anlage und Schreibweise nach den Werken des Vaters anreihen mögen. So aber bestätigen sie Mattheson's Aussage, der den »galanten Weckmann«, der später Organist in Leipzig wurde, einen »würdigen Sohn« nennt[1]). Die Überreichung seiner Kompositionen erklärt auch gleichzeitig die Gewährung freien Studiums an die beiden Söhne[2]) Weckmann's.

Weckmann's Lebensmut erwachte bald wieder, nachdem er »sich also mit dem Chursächsischen Hofe geletzet«. Er ging mit neuen Heiratsplänen um. Das war just die Stimmung, in der er sich bereit finden ließ, für Philipp von Zesen die Komposition einiger Lieder zu übernehmen. Dessen »Schöne Hamburgerin« und »Reinweisse Hertzogin«, beide 1668 gedruckt, enthalten je zwei Lied-Melodien Weckmann's. Am 14. Februar 1669 erfolgte dann seine Proklamation mit Catharina Roland, ehelichen Tochter des Barthold Roland[3]). Mattheson ist jedoch im Irrtum, wenn er berichtet, daß Weckmann »von seiner zwoten Ehe keine Früchte gesehen hat«. Denn am 13. Juli 1671 erhielten zwei Töchter (wahrscheinlich Zwillinge) Weckmann's die Taufe. Bei dieser Gelegenheit fand Weckmann's Freundschafts-Verhältnis zu Christ. Bernhard erneuten Ausdruck. Bernhard's Ehefrau, Christiane Barbara, stand bei der einen Tochter als Patin[4]).

Die letzte Spur von Weckmann's kompositorischer Thätigkeit findet sich in einer dritten, umfangreicheren Gedicht-Sammlung Zesen's vom Jahre 1670, »Dichterisches Rosen- und Liljenthal« betitelt. Zu fünf von den Gedichten, die meist einer besonderen Gelegenheit ihre Entstehung verdankten, hat Weckmann die Melodien geliefert. Nr. 91 ist ein »Lob- und Tugend-lied auf des edlen und weitberühmten Herrn *D.* B. Schuppens glimpflich schimpfende Schertzhaftigkeit, als derselbe sich zum zweiten mahle ehlich verknüpfte«. Schupp war Pastor an St. Jacobi, als Weckmann nach Hamburg kam.

Man sagte von ihm[5]), »daß er eine besondere natürliche beredsamkeit

---

1) Jacob Weckmann's Unterweisung genoß der Organist in Altona, Joh. Ernst Pestel, der »dessen gründliche Regeln zur geschickten Ausübung brachte« (Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 255).

2) Nach Mattheson's Angabe sei der »älteste [Jacob] *Studiosus Theologiae*, der jüngere [Hermann] aber galanter Organist in Leipzig« gewesen. Die beiden Handschriften in Dresden und Berlin beweisen jedoch, daß das Verhältnis gerade umgekehrt war.

3) Nach liebenswürdiger Mitteilung des inzwischen verstorbenen Organisten F. G. Schwencke in Hamburg aus den Kopulations-Büchern von St. Jacobi [seit 1653 geführt].

4) Siehe Anhang 2.

5) Iselin, a. a. O. IV. S. 320.

besessen, auch ein ungemein aufgeweckter, und dabey redlicher und gescheiter mann [war], der . . . die thorheiten der welt vortrefflich kannte, auch überaus lebhafft und cordat vorzustellen wuste, also gar bald viel feinde und freunde bekam, deren jene seine schertzhaffte und spitzige manier, die gemeinen laster, heucheley und pedanterey herum zu nehmen, übel auslegten. . . . Hingegen war er bey vielen staats-männern . . auch . . hohen Kriegs-Officirern in grossem ansehen; der liebe seiner vielen zuhörer nicht zu gedenken«.

Daß der freimütige Pastor auch ein empfängliches Ohr hatte für die Kunst der Hamburgischen Musiker und er ihnen ein einsichtsvoller Förderer war, dürfen wir mit gutem Grunde annehmen[1]). Der Dichter, wie der Komponist des Gelegenheits-Liedes hegten bei der Wiederaufnahme desselben sicherlich den Wunsch, das Andenken des unverzagten Mannes zu ehren, den seit 1661 bereits die Erde deckte.

Anfang des Jahres 1674[2]) schloß Weckmann selbst die Augen für immer. Und noch einen zweiten Verlust erlitt das musikalische Hamburg. Bernhard ging wieder »nach Dresden zurück und sagte: Die Musik hätte nun 14. Jahr in Hamburg geblühet, und rechnete die 4. Jahre des grossen Collegii musici, vor seiner Zeit, mit dazu; nun würde sie nachgehends wieder fallen. Es ist auch wahrhafftig geschehen. Denn ob sich gleich ein paar brave Männer in ihrer Kunst hervorgethan haben, bekümmerte sich doch niemand insgemein oder überhaupt um den Schaden Jubals, weder in Kirchen, noch Concerten: ja die Concerten sind gar verschwunden. Weckmann's Leiche war die letzte, der Bernhard in Hamburg beiwohnte« [3]).

Nach Weckmann's Tod und Bernhard's Weggang verschwanden allerdings die Donnerstags-Konzerte[4]). Aber so fruchtlos, als wären es ganz vergebliche Bemühungen gewesen, wie Mattheson klagt, sanken doch die Errungenschaften von Weckmann's und Bernhard's Zeiten nicht mit ins Grab hinab. Blicken wir nur einmal über die vierzehn Jahre des *Collegium* hinweg dahin zurück, wo die Errichtung des *Collegium* noch

1) Oben S. 100.

2) Denn Bernhard, der nach Weckmann's Tode wieder in sächsische Dienste trat, erhielt bereits am 31. März sein Anstellungs-Dekret (Fürstenau, a. a. O., S. 245).

3) Mattheson's »Ehrenpforte«, S. 22.

4) Sittard (a. a. O., S. 60) bemerkt, »daß die Concerte unter Gerstenbüttel fortgesetzt worden zu sein scheinen«, bleibt jeglichen Beweis dafür aber schuldig. Gegen diese Annahme spricht Mattheson's Nachricht, die ganz unzweideutig ist und noch weitere Bestätigung findet. W. H. Adelungk (»Die annoch vorhandene Hamburgische Antiquitaeten«, Hamburg 1696, S. 36) schreibt: »vor diesem hat man des Donnerstags im Thum ein *Collegium* .... gehalten.« Das sind genau dieselben Worte wie bei Hövelen, hier nur, der veränderten Situation angemessen, in der Form des Perfektums gebraucht.

eines unerfüllten Wunsches Ziel war. Stand denn den damaligen Kantoren und Organisten nicht als höchste Lebens-Aufgabe vor Augen, nur immer für die Kirche und ihre Bedürfnisse reichen und mannigfaltigen Vorrat herbeizuschaffen? Von diesem, ihrem Hauptwege lag die neuere italienische Tonkunst so ziemlich abseits. Was sie davon im Vorübergehen mitnahmen, konnten sie in der Kirche nur selten voll und ganz genießen; es unterlag hier mancherlei Beschränkung, Anpassung und Umbildung. Das wurde mit einem Schlage anders, als die italienische Musik im *Collegium* eine Stätte freier, uneingeschränkt ihr gewidmeter Pflege fand. Nicht mehr war ihren eigenen Erzeugnissen, wie den nachahmenden deutschen Kunst-Produkten von vornherein die Luft, zu leben und zu wirken, abgeschnitten; das *Collegium* ebnete und sicherte ihnen vielmehr den Weg in die breite Öffentlichkeit. Und erinnern wir uns des Inhaltes der Berichte über die Wirksamkeit des *Collegium.* Ist denn aus ihnen nicht deutlich wahrzunehmen, wie eine ganz andere Atmosphäre das Kunstleben Hamburgs allmählich durchdringt und ausfüllt? Von den Konzerten aus gewinnt der italienische Stil auch in der Kirche immer mehr Boden. Ein kleiner Kreis von Musikern, die dem *Collegium* angehören, bestrebt sich mit Erfolg, den modernen Schaffens-Ideen nachzugehen. Noch ragen einige von ihnen komponierte Oratorien als leuchtende Denkmäler ihrer Zeit aus der Vergangenheit empor, und es schimmern die Anfänge des aufblühenden Virtuosentums in der Sing- und Spielkunst für uns sichtbar hindurch. Hatten also die Veranstaltungen des *Collegium* für das damalige Hamburg eine beträchtliche Hebung des allgemeinen musikalischen Geschmackes auf eine höhere und breitere Basis zur Folge, so sichern sie auch geschichtlich Hamburg den Ruhm, mit eine der ersten Stätten zu sein, wo die auf deutschen Boden verpflanzte Kunstform des Oratoriums neue Wurzeln schlug. War es mehr als ein seltsamer Zufall, was später gerade in diese Stadt Georg Friedrich Händel führte, um hier seine Riesenkräfte sich entfalten zu lassen, den Meister, der sich durch die schöpferische Neugestaltung des Oratoriums für alle Zeiten, die musikalische Kunst lieben, einen unsterblichen Namen schuf?

Von der Aussaat des *Collegium* erntete die Nachwelt noch eine zweite Frucht. Drei Jahre später wurde in Hamburg der erste Schritt zur Erfüllung der Aufgabe gethan, die das *Collegium* als Erbe hinterlassen hatte, zur Gründung der Oper. Das Zusammentreten opferwilliger und kunstbegeisterter Bürger allein wäre doch nie im Stande gewesen, das künstlerisch wie finanziell damals schwierige Unternehmen in die richtigen Wege zu leiten und ihm einen stetigen Aufschwung zu gewährleisten. Mit dem Geldbeutel nur hätte man höchstens einen ephemeren Erfolg erzielt, so lange andauernd, bis die oberflächliche Schaulust der Menge

befriedigt war. Die eigentliche Kraft und die Lebensfähigkeit des Unternehmens, für lange Jahre anhaltend, mußte vielmehr vorher schon durch geistige Besitztümer erworben und gesichert sein. Die Oper mußte in Hamburg mehr bedeuten, als einen Gegenstand bloßer Neugier, mußte einem tiefer gefühlten Kunst-Bedürfnis entsprechen und mußte sich endlich auf ein Vertrautsein der Musiker mit dem Wesen der neuen Form, wie auf entgegenkommendes Verständnis der weiten Liebhaber-Kreise stützen können. In diesem Sinne das rasche und glänzende Aufblühen der Hamburger Oper vorbereitet und ermöglicht zu haben, das haben wir als zweite Errungenschaft des *Collegium* zu betrachten. Die Konzerte verschwanden; aber ihre künstlerische Grund-Idee fand ihren neuen und erweiterten Ausdruck in der Oper. Ihr wandte sich nunmehr das ganze Interesse zu, das vorher dem *Collegium* gegolten hatte. Die Musiker der Stadt endlich wußten wohl, welchen Anforderungen an Virtuosität sie im Dienste italienischer Kunstpraxis zu genügen hatten. So konnten denn die Komponisten mit ihren Werken kommen; eine günstigere Lage der ganzen Verhältnisse hätten sie in einer zweiten deutschen Stadt damals kaum getroffen.

Anhang.

I.

Verzeichnis der Organisten Hamburgs im 17. Jahrhundert.

Dieser Nachweis stützt sich auf die Mitteilungen, die F. G. Schwencke teilweise auf Grund von Kirchenbüchern über die alten Organisten Hamburgs in B. Senff's »Signalen f. d. musik. Welt« (Leipzig, 1870, S. 786 ff.) gemacht hat. Sittard (Gesch. des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, S. 34, Anm.) versprach zwar, ein genaueres Organisten-Verzeichnis anzuhängen, hat das Versprechen jedoch nicht erfüllt.

St. Jacobi.

Beschreibung der alten Orgel bei M. Prätorius (*Syntagma musicum* II, S. 168); Reparaturen und Erweiterungen unter Cernitz und Weckmann (s. oben S. 106 f.); Neubau von Arp Schnitker 1688—1693 und die später erfolgten Reparaturen s. in H. Schmahl's Beschreibung (flieg. Blatt von 1866). Organisten waren:

Ignatz Baptist **Albert,** erwählt 1509, † 1529.

Johann **Zumstede,** erw. 1530, † 1565.

Jacob **Prätorius** sen., † 1586, verfaßte 1554 eine Choral-Sammlung, auf deren Titel er sich »*scriba et organista in fano Divo Jacobo sacro*« nennt. Dieses Werk, das Mattheson (Ehrenpforte, S. 325 f.) als eine Art Vorarbeit

zu Eler's *Cantica sacra* bezeichnet, wurde zu Zeiten des Kantors Joachim Gerstenbüttel dem Schülerchor in St. Jacobi entwendet. Neuerdings hat es jedoch Joh. Bolte in dem *Ms. Thott 151* der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen wieder aufgefunden (Monatsh. f. M. XXV, S. 37 f.). Näheres über das Leben dieses Organisten wissen wir durch seinen Sohn Hieronymus Prätorius (Ded. der *Cantiones sacrae*, Hamburg 1599): *pater meus piae memoriae pene inde usque ab instaurata religione, Cantoris munus in magna alumnorum scholae primariae frequentia non sine bonorum commendatione administravit, & ab eo tempore huic Parochiae [ad S. Jacobum] primum in Choro, postea in Organis & aliis Ecclesiae fructuosis negociis operam navavit . . . usque ad extremam senectam.* Schwencke's Angabe, Jac. Prätorius sei 1565 zum Organisten an St. Jacobi erwählt worden, erschöpft also nicht den wahren Thatbestand.

Hieronymus **Prätorius,** geboren 1560, erw. 1586, † 27. Januar 1629. Seine beiden Söhne, Jacob und Johann, wurden ebenfalls Organisten. Eine Tochter Anna heiratete den M. Lambert Langemach und 1615 in zweiter Ehe den Pfarrer an St. Jacobi, M. Joh. Ad. Fabricius (Monatsh. f. M. III, S. 64 ff.). Von ihm hat sich eine bedeutende Anzahl gedruckter Werke erhalten.

Joachim **Möring,** erw. 1629, † 1631.

Ulrich **Cernitz,** erw. 1631, † 1654. Vergl. oben S. 88, 106.

Matthias **Weckmann,** erw. 1655, † 1674.

Heinrich **Friese,** erw. 26. Nov. 1674, † 12. Sept. 1720.

St. Petri.

Disposition der 1507—1512 erbauten, später mehrfach reparierten Orgel bei M. Prätorius (Synt. mus. II, S. 169) und Mattheson (Anhang zu Niedt's Musikal. Handleitung, S. 177). Die Orgel verbrannte 1842, sie wurde 1849 durch eine neue ersetzt (vergl. Suhr's Beschreibung der St. Petrikirche). Organisten waren:

Andreas **Bernhardi,** erw. 1517, † 1557.

Paul **Rufsmann,** substituiert 1547, † 1560.

Achari **Dörings,** erw. 1560, † 1580.

Hinrich **thor Molen,** erw. 1580, † 1603.

Jacob **Prätorius** jun., erw. 1603, † 1651. Die verschiedenen Prätorius oder Schultze zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Nordwest-Deutschland haben schon den älteren Lexikographen Mühe und Not bereitet. Auch Suhr ließ sich verleiten, die hier gemeinte Persönlichkeit in einen Jac. Prätorius (1603—1623) und Jac. Schultze (1623—1651) zu zerlegen. Jacob Prätorius, des Hieronymus Sohn, wurde Sweelinck's Schüler, um 1600 vermutlich. 1604 war er bereits Organist und als solcher an der Bearbeitung des Hamburger Melodeyen-Buchs beteiligt. Zu seiner Hochzeit mit Margarethe a Campis schickte Sweelinck ein Epithalamion. Seine Tochter Elisabeth war in erster Ehe mit M. Joh. Fabricius, in zweiter mit M. Joh. Scolvinus, Pfarrer in Buxtehude, verheiratet. Eine zweite Tochter, Gesa, schloß 1635 mit Johann Lorentz, dem Sohne des gleichnamigen dänischen Hof-Orgel-

bauers, den Ehebund. Prätorius, der nach Rist's Worten (s. oben S. 102) 1651 in vorgerücktem Alter stand, wird etwa um 1580 geboren sein (Monatsh. f. M. III, S. 64ff.).

Joh. Jacob **Lorentz**, seinem Schwiegervater substit. 1648, blieb aber in Kopenhagen. Seine frühere Wahl wurde deshalb bei des Prätorius Tode 1651 nicht anerkannt; die Neuwahl Anfang Dezember d. J. fiel jedoch auch auf Lorentz. Zeugnisse seiner Amts-Thätigkeit hat Schwencke nicht finden können.

Johann **Olffen**, erw. 1653, † 1670. Vergl. oben S. 88, 107.

Johann **Schade**, erw. 1670, † 1685.

Andreas **Kniller**, geb. 23. April 1649 in Lübeck, wurde Organist an St. Jacobi und Georgii in Hannover (vgl. W. Höpfner, Kirchliche Nachrichten aus der Stadt Hannover 1533—1883), kam 1685 nach Hamburg, wo er Reincken's Adoptiv-Tochter Maria Margaretha heiratete, † 1724 (F. G. Schwencke, Hamburg. Korrespondent vom 12. Mai 1889, Beiblatt f. Litterat., Kunst und Wissensch.; Monatsh. f. M. XIX, S. 27). Orgel-Stücke von ihm stehen im Ms. KN. 209 (Lüneburg) und Ms. 22, 541, Teil I und III (Berlin).

St. Nicolai.

Die von Arp Schnitker 1687 vollendete und von Mattheson (Anhang zu Niedt's Musik. Handleitung, S. 173, 175) beschriebene Orgel verbrannte 1842. Organisten waren:

Christoffers.

Meinert **Prawest** [Probst], 1575.

Joachim **Decker**, Sohn des Kantors Eberhard Decker, Mitarbeiter am Hamburger Melodeyen-Buch 1604, † 15. März 1611.

Johann **Prätorius**, Sohn des Hieronymus, erw. 1613, † 1661. Vergl. oben S. 88.

Conrad **Möhlmann**, † Juli 1706.

St. Catharinen.

Beschreibung der 1543 von Hans Stellwagen erbauten Orgel, sowie der späteren Erweiterungen bei Mattheson (Anhang zu Niedt's Musik. Handleitung, S. 176) und H. Schmahl (Nachrichten über die Entstehung, Vergrößerung und Renovierung der Orgel der St. Catharinen-Kirche, 1869). Organisten waren:

David **Scheidemann**, Mitarbeiter am Hamburger Melodeyen-Gesangbuch 1604.

Hans **Scheidemann**, † 1625 (?).

Heinrich **Scheidemann**, † 1663. Zur Ergänzung der Skizze über Scheidemann's Leben und Wirken (Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 227ff.) diene die Mitteilung, daß sich Exemplare seines 1652 von J. F. Fleischberger in Kupfer gestochenen Bildes auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befinden.

Johann Adam **Reincken**, seinem Vorgänger und Lehrer substit. 1658, † 24. Nov. 1722. Reichhaltige biographische Notizen über ihn bieten F. G.

Schwencke (Hamb. Korresp. u. s. w.), J. C. M. van Riemsdijck (*Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* II, S. 61 ff.), M. E. Houck (*Verslag der Vereeniging ter beoefening van Overysselsch regt en geschiedenis*, S. 17 ff.; *Prov. Overyss. en Zwolsche Courant* vom 15. Juli 1895) und A. Bredius (*Tijdschrift der Vereeniging v. N.-N. M.* V, S. 84). Dazu vergl. oben S. 81, 84. Neuausgabe des *Hortus Musicus* in *Uitgave* XIII der *Vereeniging v. N.-N. M.*, der Klavier-Variationen über die Mayrin in *Uitgave* XIV. Seine Orgel- und Klavier-Kompositionen befinden sich handschriftlich in Berlin (Kgl. Bibliothek und Akad. Institut für Kirchenmusik), Leipzig (Stadt-Bibliothek) und im Nachlaß des verstorbenen Prof. Phil. Spitta (Familien-Besitz). Vgl. Geschichte der Klaviermusik (Leipzig, Breitkopf & Härtel) I, S. 255.

St. Michaelis.

Die alte Orgel, deren Disposition Mattheson (Anhang zu Niedt's Musik. Handleitung, S. 178) giebt, brannte ab, wurde aber auf Kosten Mattheson's durch ein neues Werk von Hildebrand 1768 ersetzt. Organisten waren:

Johann **Decker,** Sohn von Joachim, geb. 6. Okt. 1598, † 19. Sept. 1668. Er war seit 1626 mit der Tochter des Predigers an St. Catharinen, Georg Dedeken, verheiratet.

Lustig, † 1722. Er hatte zwei Söhne, Jacob Wilhelm und Anton Matthias, die als Organisten und Komponisten geschätzt wurden. Vergl. Gerber's Altes Lexikon.

Dom.

Beschreibung der Orgel bei Mattheson (Anhang zu Niedt's Mus. Handleitung, S. 179).

Als Organisten fungierten A. **Bernhardi** (St. Petri), Jac. **Prätorius** sen. (St. Jacobi), Joh. **Decker** (St. Michaelis), Joh. **Olffen** (St. Petri).

St. Marien Magdalenen.

Beschreibung der Orgel bei Mattheson (Anh. zu Niedt's Mus. Handl. S. 180).

Organisten waren u. a. Joh. **Decker** und um 1700 Joh. **Kortkamp.** Über Letzteren s. oben S. 103, 122.

St. Gertrud.

Orgel bei Mattheson (Anh. zu Niedt, S. 181) beschrieben, wurde um 1700 von Joh. **Kortkamp** gespielt.

Heilige Geist.

Als Organisten werden genannt: Joh. **Decker** und um 1700 Georg **Bronner,** Autor eines Hamburgischen Choral-Buches.

Waisenhaus.

Organist war 1654 Wolfgang **Wesnitzer**; vergl. oben S. 88.

II.

Weckmann's Familie.

Die nachfolgenden Auszüge aus den Taufbüchern (seit 1607 vorhanden) und Kopulations-Büchern (seit 1653) von St. Jacobi verdanke ich den freundlichen Bemühungen des inzwischen verstorbenen Organisten an St. Nikolai, F. G. Schwencke.

Der älteste Sohn Weckmann's, Jacob, muß schon vor 1655 in Dresden geboren sein, da die Hamburger Register ihn nicht erwähnen (s. oben S. 107, 122). In Hamburg wurden Weckmann folgende Kinder geboren:

1657, getauft 20. Juli: Eva Christina.
Gevattern: Anna Schrötteringer, Estes Krulliner, Thomas Sellius.
1658, get. 20. Sept.: Sophie Elisabeth.
Gev.: Gesabe Grete, Cecilia Totefeuers, Joh. Olffen, Organist zu St. Petri.
1660, get. 21. Juni: Maria.
Gev: Peter Wolff, Cilli Krechmanns, Marg. Groller.
1662, get. 12. Aug.: Hermann.
Gev.: Herm. Langenbeck, *I. U. L.*, Nicolaus Krull, Gertrud Baudes.
1664, get. 9. Dez.: Anna Catharina.
Gev.: Cathar. Mauricia, Anna Tovollen, *M.* Petrus Jager *cand. theol.*

In der am 14. Februar 1669 mit Catharina Rolandes, ehelichen Tochter des Barthold Rolandes, geschlossenen zweiten Ehe wurden Weckmann noch zwei Töchter geboren:

1671, get. 13. Juli: 1) Regretha.
Gev.: Regretha Pove, Ilsabe Krullin, Deflev Braschel.
2) Gesta.
Gev.: Cathar. Wabers, Christiane Barbara Bernhards, Hinrich Güldener.

III.

Weckmann's Kompositionen.

Orgel- und Klavierwerke:

1. *O lux beata Trinitas.* 6 Verse.
2. Es ist das Heyl uns kommen her. 7 Verse.
3. Nun freut euch lieben Christen gemein. 3 Verse.
4. *Fantasia ex D.*
5. Gott sei gelobet und gebenedeiet. 3 Verse [unvollständig]

(1–5: Ms. *K N fol. 209* Stadt-Bibliothek Lüneburg.)

6. Ach wir armen Sünder. 3 Verse. — Ms. P *802*. Kgl. Bibl. Berlin.

Chor- und Sologesangwerke mit Instrumental-Begleitung:

1. *Rex virtutum.* Basso solo con 2 Violini.
2. *Angelicus coeli chorus.* C. B e 2 Viol.

(1–2: Ms. fol. 81, Upsala.)

3. Kommet her zu mir alle. Basso solo con 5 strom.
4. *Dialogus.* Gegrüßet seystu. C. T e 2 viol. e flauti.
5. *Motetto concertato.* Weine nicht, es hat überwunden. A. T. B. con 6 strom.

(3–5: Ms. fol. 79 Upsala.)

6. Es erhub sich ein Streit. 5 voci con 5 strom.
7. Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion. 4 voci con 5 strom.
8. Der Tod ist verschlungen. 3 voci con 3 strom.

(Ms. 22, 220 Kgl. Bibl. Berlin. Ms.Mus.Part. A 570 Kgl. öff. Bibl. Dresden.)

Einstimmige Lieder mit Generalbaß:

1. Auf, Liebe, rühre meine Lunge.
2. Ob du, o Erdenzucht, aus neid.

(»Filips von Zesen Schöne Hamburgerin«, 1668.)

3. Nie hab' ich eine weisse Haut.
4. Deines Wesens überzug.

(»Die reinweisse Hertzogin auf Gnädigsten Befehl besungen durch F. von Zesen« 1668.)

5. Der mit hitz' und frost gestritten.
6. Worte, die aus schertz gesprochen.
7. Auf, ihr lieblichen Klavinnen.
8. Was wil Sie, schöne Braut.
9. Ein sin, der sich zu hoch versteiget.

(»Filips von Zesen dichterisches Rosen- und Liljenthal« 1670.)

Verschollene Werke:

1. *Lucidor* einst hütt der Schaf'. Variationen für Klavier — Vgl. Gesamtausgabe der Werke Sweelinck's Bd. I Vorw. S. II f.
2. Ach schöne Braut, wer spannet den Bogen. Weltliches *Concert:* 2 C, 2 T, 2 Viol. (A).
3. *Colloquium Tobiae, Angeli & Raguelis* 2 Viol. A. T. B (D).
4. Der Herr hats gegeben, der Herr hats 2 Viol. 3 Viol di Gamb., 2 C, B (D♭).
5. Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen à 6 (E).
6. Ich preise dich Herr. A solo con 2 Viol. (A).
7. Jesu meine Freude. 2 Viol., Viola di Gamba, Fag. C, B (D)
8. Lobe den Herrn meine Seele. C solo con 2 Viol. (G♭).
9. Mein freundt ist mein. C, T. (F♭).
10. *Magnificat.* C ou T solo con 2 viol. (A)
11. Nun danket alle Gott. à 12 con Capella si placet (D).
12. *Redemti a Domino.* C ou T solo c. 2 Viol. (A).
13. *Te Deum laudamus.* 2 Viol., 2 C, A, T, B (E).
14. Wie liegt die Stadt so wüste. 2 Viol., 2 Viol. da bracc., Viol. di Gamb., C, B (A).
15. *Domine Deus meus* [ohne Faktur].
16. Herr wie lang [do].
17. Ich bin schwartz, aber gar lieblich. 2 C, B.
18. *Gratias tibi ago.* 2 Viol., Corn. C ou T. (D♭).

(Nr. 2–18: Alter Lüneburger Katalog (vgl. Sammelbände der IMG. I, S. 214 Anm.) Nr. 41, 127, 177, 346, 451, 477, 571, 633, 651, 681, 804, 905, 1032, 1068, 1069, 1070, 1082.)

19. Ich habe dich einen Augenblick verlassen. Siehe oben S. 87.
20. Wer ist der, so von Edom kömmt. Siehe oben S. 109.

Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Czernohorsky's

von

Otto Schmid.
(Dresden.)

Es ist kein blinder Zufall, daß die Geschichte der deutschen Musik zwei Hauptzentren zu verzeichnen hat: das thüringisch-sächsische und das böhmisch-österreichische. Hier wie dort war es das Geistesleben des Reformations-Zeitalters, welches den Boden bereitete. Darauf hat für das an erster Stelle genannte Gebiet u. a. der ausgezeichnete Musikgelehrte Prof. Dr. Hermann Kretzschmar[1]) verdienstlich hingewiesen. Böhmen nun bezeichnete der Volksinstinkt schon längst als das »Vaterland deutscher Tonkunst«[2]), aber der Versuch, den Nachweis zu führen, daß es dieses sei — wobei wir den Begriff auf die in den Klassikern der Wiener Schule kulminierende Musikbewegung beschränken —, wurde bisher noch nicht gemacht.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, welche Rolle einst das Böhmerland in der Geschichte der Völker spielte. Nicht wie heute verschwindend im Rate der letzteren, griff es einst mächtig in die Geistesbewegungen der Zeit ein und erhebt vor allem begründeten Anspruch darauf, die eigentliche Wiege der Reformation genannt zu werden. Das auf Wiclif fußende geistbefreiende Wirken von Johann Huß wurde in mehr als einer Hinsicht bahnbrechend für das Auftreten des Wittenberger Augustinermönchs. So unermeßliches Elend auch das ihm zur Last zu legende Hinüberspielen der Nationalitäten-Frage auf kirchliches Gebiet in der Folge zeitigte, eine gewaltige Bresche war in die zentralistische romanische Welt-Anschauung gelegt. Die beiden nimmer versagenden Nähr-Kräfte der »neuen Lehre«: Gemeindebewußtsein und Laienhilfe waren in Böhmen längst an der Arbeit, bevor sie in Deutschland ihr Segen spendendes Wirken beginnen konnten, und viel früher als in den thüringisch-sächsischen Landen reifte dem entsprechend daselbst auch die köstlichste

---

1) S. Sachsen in der Musikgeschichte, Jahrg. 1852 der Grenzboten.

2) Vgl. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung 1800, S. 488. — Franz Brendel (Geschichte der Musik, S. 350 ff.) weist wenigstens darauf hin, »daß« Österreich eine große Anzahl von Komponisten — meist geborene Böhmen — besessen, die im vorigen Jahrhundert zum Theil Bedeutendes in der Sphäre kirchlicher Tonkunst geleistet haben«, muß aber einräumen, daß »wir nicht im Stande sind, etwas Bemerkenswerthes beizubringen, weil uns die Anschauung ihrer Werke so ganz entzogen ist«. In Laurencin's Schrift »Zur Geschichte der Kirchenmusik« sei Näheres darüber zu lesen.

musikalische Frucht des Reformations-Zeitalters, das Gemeindelied. Der hussitische Choral, wie die Weisen der böhmischen Brüder[1]), blieben nicht ohne Einfluß auf den deutschen lutherischen Kirchengesang, und die innere Verwandtschaft, welche diesen mit jenen verband, mag wiederum nicht wenig dazu beigetragen haben, daß das evangelische Glaubens-Bekenntnis im Lande der Wenzelskrone offene Herzen fand. Den Wert der Musik als den eines Kultur-Faktors selbständig erkannt zu haben, bleibt jedenfalls eine nicht abzustreitende künstlerische That der Söhne des Böhmerlandes. Im Ringen nach einem von den Fesseln eines starren Dogmatismus und der heilsvermittelnden Thätigkeit des Priestertums befreiten Glauben fanden sie, daß die Tonkunst berufen sei, die tiefsten Gefühle der Menschheit zum Ausdruck zu bringen. Und die so gewonnene Achtung und Wertschätzung der Musik war es, die ihnen auch den Weg zur Meisterschaft zeigte. Den Fortschritten, welche die Zeiten, da sich Luther's Lehre in die Herzen der Bewohner Böhmens sang, im Bereiche der Wissenschaften reifen ließen, gesellten sich auch solche auf litterarischem und musikalischem Gebiete zu. In letzterer Beziehung war es bedeutsam, daß das geistige Leben Böhmens selbst zur Zeit Rudolfs II. noch durchaus auf protestantischer Basis stand. Dieser Herrscher, der einen Tycho (de) Brahe, Kepler, Johann Jessenius, den Arzt, der zuerst die Zergliederung des menschlichen Körpers lehrte, u. a. nach Prag berief, hatte außer Vertretern lateinischer, deutscher und slavischer Dichtkunst auch eine Reihe namhafter Komponisten an seinen Hof gezogen, und deren Werke wurden auch zu einem nicht geringen Teile sogar in der Moldau-Stadt veröffentlicht. So heißt es, kennzeichnend für eine sich bereits vollziehende Annäherung von Volkskunst und gelehrter Bildung, in Nagl und Zeidler's Deutsch-Österreichischer Litteraturgeschichte mit Bezug z. B. auf Jacob Regnart's *deutsche Lieder* (1580): »namentlich textlich im Zeichen des Überganges stehend, noch echte Volkslieder, aber auch Gesellschaftslieder, die ihren gelehrten Ursprung nicht verleugnen. Gelehrte Anschauungen und Anspielungen lassen das Kunstlied sich allmählich entwickeln«. Aber die Götter neideten dem schönen Lande, von dem Franz Martin Pelzel[2]) sagen konnte, es seien ihm »bis daher gold'ne Zeiten« beschieden gewesen, das Glück. Die Schrecknisse des 30jährigen Krieges und der Gegenreformation ließen die triebkräftigen Keime des sprossenden Geisteslebens zertreten, die blühenden Gefilde veröden. Böhmen hatte seine Rolle im Rate der Völker ausgespielt!

1) Luther selbst hat die Trefflichkeit der Lieder Michael Weiße's anerkannt, und Herder sagt: »In den Gesängen der böhmischen Brüder ist oft eine Einfalt und Andacht, eine Innigkeit und Brüdergemeinschaft, die wir wohl lassen müssen, weil wir sie nicht haben.«

2) Geschichte der Böhmen.

Wohl schwand die Zwietracht der beiden es bewohnenden Stämme unter dem Drucke der neuen Machthaber, die keinen Unterschied kannten zwischen »slavisch« und »deutsch«, sondern nur zwischen »katholisch« und »ketzerisch«, für fast zwei Jahrhunderte, aber der kulturelle Aufschwung des Landes war vernichtet. Die Pflege der Künste und Wissenschaften stand nicht mehr unter dem Zeichen geistiger Freiheit und mußte verzichten auf einen internationalen Austausch von Geben und Empfangen, wie er vorher fast ein Jahrhundert lang bestand. Den bildungsbeflissenen Gliedern des Adels wie des Bürgerstandes waren die bisher mit Vorliebe zum Zwecke des Studiums besuchten Universitäten zu Tübingen, Rostock, Wittenberg etc. für immer verschlossen. Eine neue Kultur, auf romanisch zentralisierender Welt-Anschauung fußend, sollte errichtet werden, und Litteratur und Kunst dazu dienen, sie zu verbreiten und zu befestigen. Die alte nie versagende Maßnahme der Gegner der Aufklärung, durch Zurückgreifen auf die Mystik, auf die philosophierende Zurechtlegung der Glaubenssätze, durch das Hauptmittel der Allegorie und Symbolik auf die Sinne zu wirken, das Verstandesleben, die Reflexion des einzelnen zurückzudrängen, fand noch obendrein Stütze und Förderung in jener Renaissance-Kunst, welche formale Schönheit zum obersten Gesetze erhob und dem Repräsentativen und Dekorativen zur Vorherrschaft verhalf. Und in der That sehen wir denn auch, wie damals auf Veranlassung der geistlichen Machthaber die kirchlichen und weltlichen Feste durch Volks-Schauspiele und Schul-Theater-Aufführungen in Stadt und Land gefeiert werden. Hätte es sich nun ausschließlich und allein darum gehandelt, dem Volke die Reformation wieder aus dem Herzen zu singen, so würde dies auf diesem Wege der Popularisierung der Kunst auch wohl gelungen und würden die specifisch germanischen religiösen und ethischen Forderungen des Empfindungs-Lebens auf immer vernichtet worden sein. Aber den neuen Herren des Landes lag es doch auch ob, die seit Ausweisung der protestantischen Universitätslehrer, Prädikanten etc. allenthalben in Ämtern und Würden klaffenden Lücken zu schließen. Daher mußten sie, schon um den Unterschied zwischen einst und jetzt nicht allzu schroff erscheinen zu lassen, sich notgedrungenerweise zu Konzessionen nach Seiten der wissenschaftlichen Ausbildung der ihnen anvertrauten Jugend verstehen. Laurencin findet es z. B. geradezu bezeichnend, daß der Jesuitismus alter Prägung von der Reformationszeit bis zum Anfang dieses Jahrhunderts die jungen Leute vielmehr als heute in alles nur mögliche Wissenswerte einführte. Das Kennenlernen des Wertes der Bildung aber gerade auch für die Künstler war es, was nicht allein in ihnen den Drang nach Vervollkommnung derselben weckte, sondern den Begabteren und ernster Strebenden unter ihnen auch den Unterschied erkennen ließ zwischen der alten heimischen Kunst-Auffassung und der neuen den fremden Ursprung nicht

verleugnenden. Drängte nämlich die auf der Reformation fußende die religiösen Forderungen in den Vordergrund, dergestalt, daß Poesie und Musik sich begnügte, in schlichter Weise das innige, von der religiösen Bewegung des Gemütes getragene Empfindungs-Leben zum Ausdruck zu bringen, so gewannen, wie oben schon angedeutet, in der Gegenreformation die ästhetischen Gesichtspunkte die Oberhand. Wie in der religiösen Lyrik eines Friedrich von Spee (Trutznachtigall) — in schroffem Gegensatze zu dem Ernst und der tief inneren Ergriffenheit eines Paul Gerhardt — in tändelnder Form inbrünstige Liebe zum Heiland mit der Schilderung des Frühlings, Sommers etc. sich mischen, so dringt auch die romanische Mystik und mit ihr das beschreibende und illustrierende Element in die Musik. Was Wunder nun, daß sich ernster angelegte musikalische Talente mit dieser einseitig hierarchischen Interessen dienenden Richtung nicht zu befreunden vermochten und Anschluß zu gewinnen trachteten an Kreise, in denen die große Vergangenheit ihres Vaterlandes noch nicht vergessen war. Und diese Kreise wieder fanden zweifelsohne einen gewissen Rückhalt daran, daß ja auch am Kaiserhofe zu Wien die ernste Kunst, in Kammer und Kirche wenigstens, in der Person des großen Johann Joseph Fux eine feste Stütze besaß. Das sogenannte akademische Theater (im Gegensatz zu den Theatern der Orden, Schulen etc.), in diesem Falle die Oper, für die textlich und musikalisch nur das wälsche Idiom Geltung hatte, kam für sie aber nicht in Frage. Verödet lag das Land, und der Druck geistlicher und weltlicher Zwingherrschaft ließ die Freude am Leben nicht in dem Maße aufkommen, daß Reiz und Lust zum Selbstzweck der Kunst hätten werden können, wie dies an jenen deutschen Fürstenhöfen geschah, die in der Prunk-Entfaltung einem Ludwig XIV. nacheiferten. In Böhmen war also auch in jener Zeit, da das emporsteigende Zeitalter der Aufklärung — wir erinnern an die nachzitternden Bewegungen, die Kepler's geistbefreiendes und gemütbefruchtendes Wirken hervorgerufen — seine Schatten vorauswarf, ohne Zweifel noch der Boden für die Entfaltung einer ernsten musikalischen Kunstrichtung vorhanden. Und dieser Boden barg Nährkraft genug, um das Land nicht nur bis auf die Tage Mozart's in seiner Eigenschaft als Pflanz- und Pflegestätte einer den Stempel deutscher Eigenart tragenden Tonkunst zu erhalten. Sehen wir doch, daß dem alten Stamme, dem einst die deutschen Reformatoren und ihre Geisteserben durch den Ausbau der germanisch-individualistischen Weltanschauung erst wahre Keimkraft verliehen, noch in unseren Tagen ein national slavisches Reis entsprießen konnte.

Jener Zeit nun, da die äußeren Schrecknisse der Gegenreformation wohl vorüber waren, aber die Geistesbewegungen, die sie hervorgerufen hatte, noch mächtig nachzitterten, erstand in Prag ein Lehrer, für dessen

bedeutungsvolles Wirken schon der Umstand spricht, daß er in seinem Heimatlande, das kaum noch ein Werk von ihm kennt, bis auf den heutigen Tag als der Vater der böhmischen Musik bezeichnet wird. Es ist dies der Minoriten-Pater **Bohuslav Czernohorsky** (geb. am 16. Februar 1684 zu Nimburg i. B.), der in der Moldau-Stadt die Kirchenmusik am Minoriten-Kloster zu St. Jakob[1]) leitete und im Jahre 1740 auf einer Reise nach Italien in Graz (Grätz) starb. Dieser Meister, der in Padua zum Magister der Tonkunst promoviert war, hatte nicht umsonst im klassischen Lande der Musik erst als Chorregent bei S. Antonio in Padua, dann als Organist an der Klosterkirche zu Assisi amtiert. Seinem großen Zeitgenossen Händel gleich, brachte er nicht nur einen ehrenden Beinamen, den des *Padre boëmo*, mit, sondern vor allem eine gefestigte Kunst-Anschauung. Diese war gereift und erstarkt unter dem Einfluß jener großen italienischen Meister, die — festhaltend an den geistigen Überlieferungen der Niederländer — die Musik nicht zum Sprachrohr des Dogmatismus werden ließen und dem Eindringen des Opernstils in die Kirche wehrten. Sein Wirken glich in den Grundzügen, vor allem in dem Betonen des individualistischen Ausdruckes, in kräftiger Prägung des musikalischen Gedankens, im plastischen Herausarbeiten der Themen und Motive, in klarer Übersichtlichkeit des Gesamtaufbaus etc. durchaus dem des schon genannten protestantischen Großmeisters und seines großen Zwillingsbruders im Ton-Reiche, des Altmeisters Bach. Ein so gearteter Künstler konnte nun um so weniger ohne Spuren zu hinterlassen über diese Erde gehen, als ihm noch obendrein eine besondere Lehrbegabung zu eigen war. Von dieser aber legt allein schon der Umstand Zeugnis ab, daß die Musikgeschichte nicht weniger als fünf Meister nennt, die seinen Unterricht genossen: Tartini, der in Assisi sein Schüler gewesen war, Gluck, der in der Zeit seines Prager Aufenthaltes (1732—36) von ihm unterwiesen wurde, und die drei für uns in Frage kommenden altböhmischen Tonsetzer Tuma, Zach und Seeger.

Zach[2]), vielleicht der genialste dieses Triumvirats, aber auch der unglücklichste — er endete 1773 zu Bruchsal im Irrenhause — hatte an mehreren Kirchen Prags als Organist amtiert und seinen Ruf bereits fest begründet, als er sich um den gleichen Posten am Dome zu St. Veit bewarb. Doch wurde ihm ein andrer, wie es ausdrücklich heißt, wenig bedeutender Musiker vorgezogen, was ihn veranlaßte, der Heimat den Rücken zu kehren. Am 24. April 1745 fand er mit einem Jahresgehalt von 520 Gulden Anstellung als Kapellmeister in Diensten des Mainzer Kurfürsten Johann Friedrich Carl Grafen von Ostein, der gerühmt wird als ein »gewissen-

1) Bei dessen Brand im Jahre 1754 gingen seine Werke bis auf wenige, in Abschrift erhalten gebliebene verloren.

2) Nach Srb-Dbrnow im Jahre 1699 zu Czelakowitz bei Brandeis geboren.

hafter, Gerechtigkeit liebender Landesvater und Gönner der Künste und Wissenschaften«. Dieses Amt bekleidete er bis zum 1. April 1756, unter welchem Datum Johann Michael Schmidt (gest. 1780) sein Nachfolger wurde. Dem unglücklichen Friedemann Bach vergleichbar, gehörte auch Zach zu den excentrisch veranlagten Musiker-Naturen. Und wie das Leben des genialen Sohnes des großen Johann Sebastian wurde auch das seine von einem Kranz von romanhaften und anekdotischen Zügen umwoben. So soll die Veranlassung seines Wahnsinns die unglückliche Liebe zu einer Gräfin gewesen sein. Wie dem auch sei, vorzeitig dem heimischen Boden entrissen und nicht gestählt und gereift in einer auch nach Absolvierung der grundlegenden Studien andauernden Schulung an ernsten Vorbildern, vermochte er sich nicht zu einer geläuterten und in sich gefestigten Kunst-Auffassung hindurch zu ringen. Den starken triebkräftigen Keimen einer nicht gewöhnlichen Begabung, die wir in den früheren Werken begegnen, fehlten die günstigen Vorbedingungen der Entwickelung und Reife. Der ihm innewohnende Zug nach Neuem, Überraschendem, Effektvollem findet Begünstigung am Hofe seines Mäcens, der wohl auch stolz darauf war, mit einem solchen Kapellmeister glänzen zu können. Um so tragischer das Geschick, daß das einzige, was ihm ungetrübt blieb in der Umnachtung seines Geistes, die Regeln seiner Kunst waren. »Das Sonderbarste war, daß er, wenn man das Gespräch mit ihm auf die Komposition und den doppelten Kontrapunkt lenken konnte, vernünftig war und redete wie ein Professor«[1]).

Joseph Ferdinand Norbert Seeger[2]), geb. am 21. März 1716 zu Rzepin bei Melnik, darf man als eine Bach verwandte Natur bezeichnen. Von frühester Jugend im Dienste der Kirche stehend, fand er in demselben seine volle Befriedigung. Und ob er gleich eines künstlerischen Rufes sich erfreute, der auch zu Ohren seines Fürsten drang, brachte dieser ihm, ähnlich wie August III. von Polen dem berühmten Thomas-Kantor, eine wohl mehr auf Respekt vor seinem Können als gerade auf einer inneren Verwandtschaft ihrer Kunst-Anschauungen beruhende Wertschätzung entgegen. So spielte sich denn auch sein Leben im engen Rahmen des Prager Musiklebens ab, indem er, zum Magister der Philosophie promoviert, erst das Organistenamt an der Martins-, dann an der Tein-Kirche bekleidete. Joseph II. hatte seine Kunst bei seiner Anwesenheit in Prag im Jahre 1781 bewundern können; die auf seine Veranlassung erfolgte Ernennung zum Organisten an der Wiener Hofkapelle erlebte er nicht mehr. Kurz vor ihrem Eintreffen starb er am 22. April 1782. Von

---

1) Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig), Jahrg. 1800, S. 159.

2) Wurzbach (Biogr. Lexikon etc.) schreibt wie Dlabacz (Künstler-Lexikon etc.) Seger, Gerber (altes Tonkünstler-Lexikon) Zekert u. s. w., der Prager Organist C. Pitsch (Museum für Orgelspieler) Seeger.

seinen Zeitgenossen (Gaßmann, Burney u. a.) als einer der ersten Meister seines Instrumentes gepriesen, gewann er sich auch als Lehrer seiner Kunst einen außerordentlichen Ruf. So wußte, wie Laurencin berichtet, Joh. Seb. Bach einem ihm vom Grafen Millesimo anvertrauten jungen Böhmen Mathias Sojka, als er ihn hohen Alters und zunehmender Kränklichkeit halber nicht mehr unterrichten konnte, keinen würdigeren Lehrer zu nennen, als Meister Seeger. Die Zahl derer, die zu seinen Füßen gesessen haben, ist denn auch eine außerordentlich große, und ihrer viele sind mit Auszeichnung zu nennen als Bewahrer und Erhalter ernsterer Kunst-Anschauungen im Böhmerlande, so ein Brixi, Kucharz, Koprziwa, Kotzeluch u. a. In den Kompositionen Seeger's spiegelt sich die künstlerische und religiöse Welt-Anschauung der national empfindenden internen Kreise der katholischen Kirche jener Zeit in hervorragend schöner Weise wieder. Die Überlieferungen einer großen, aufschwungfreudigen Vergangenheit klingen in dem Empfindungsleben des Meisters nach und einen sich mit einem verhaltenen Ersehnen der Segnungen des emporsteigenden Zeitalters der Aufklärung, der Humanitäts-Ideale.

Derjenige Meister aber, der die durch das Geistesleben der Reformation im Böhmerlande erstandenen Keime in jene Stadt übertrug, die damals wohl die führende in der Musik, auch der deutschen[1]) genannt werden darf, war **Franz Anton Ignaz Tuma.** Er wurde am 2. Oktober 1704 in Adlerkosteletz als Sohn eines Organisten geboren. Seine erste Ausbildung erhielt er, wie gesagt, in Prag durch Altmeister Czernohorsky. Im Beginne der zwanziger Jahre kam er nach Wien, wo er, protegiert von dem kunstsinnigen böhmischen Obrist-Hofkanzler Grafen Franz Ferdinand von Kinsky, seine Studien bei dem berühmten Kontrapunktiker Joh. Jos. Fux, dem Kapellmeister des Leibnitz-Schätzers Karl VI., beendete. Als nach dem Tode des letzten vom Mannesstamme der Habsburger die Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine, eine Prinzessin aus dem protestantischen Hause Braunschweig-Wolfenbüttel, sich 1741 eine eigene Kapelle errichtete, ward Tuma an deren Spitze berufen. Seine erlauchte Gönnerin starb am 21. Dezember 1750, und die am Hofe der großen Maria Theresia zur Herrschaft gelangende Vorliebe für specifisch italienische Musik und die romanistischen Tendenzen in Glaubenssachen ließen ihn, den »ernsten Sohn einer ernsten Zeit«, den seine Zeitgenossen einen »Deutschen von echtem Schrot und Korn« nannten, allmählich in den Hintergrund treten. 1768 zog er sich »in die Einsamkeit« zurück und fand als Pensionär in der Prämonstratenser-Abtei Geras Aufnahme.

---

1) S. Schubart, Über Tonkunst, in der Allgemeinen musikalischen Zeitung. 1804, S. 260.

Am 30. Januar 1774 starb er dann in Wien im Hospital der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt.

Was nun des Meisters musikgeschichtliche Bedeutung anlangt, so charakterisiert sich dieselbe am besten, wenn man ihn seinem jüngeren Zeitgenossen Gluck beiordnet, da er wie dieser sein Wirken vornehmlich in den Dienst einer Läuterung des Kunst-Geschmackes stellt. Lessing geistesverwandt, erstrebten beide in ihrer Kunst den Übergang vom Typischen zum Individuellen. Wurde in Gluck die Neigung und Begabung für das Litterarische ausschlaggebend, so war es in Tuma die philosophisch veranlagte Natur, sein »lebhafter, ausdauernder, zu streng abstrakten Studien stets empfänglicher Geist«, der bestimmend wurde für seine künstlerische Mission. Jener erkannte die Vertiefung und das stärkere Betonen des dramatischen Moments in der Oper als notwendige Vorbedingung einer mehr als äußerlichen Wirkung und stellte, angeregt durch den französischen Klassizismus, seine beinahe einseitig dramatisch zu nennende Begabung in den Dienst der Wiedergeburt des musikalischen Dramas im Sinne der Antike. Dieser, den ein günstiges Geschick aus den mehr und mehr sich verengenden Verhältnissen seiner Heimat nach Wien geführt, fand dort unter der Regierung eines Kaisers, der »eine Vorliebe für ausgesprochene Charaktere hegte«, Künsten und Wissenschaften rege Förderung angedeihen ließ und in Person der Aufklärung nichts weniger als abhold war, den rechten Boden für die Erstarkung seiner Individualität. Und diese wieder konnte, nach Lage der Dinge auf Kirche und Kammer hingewiesen, ihre Bethätigung nur in der Richtung einer Vertiefung seines künstlerischen Schaffens in ethischer Hinsicht finden. Solche ethische Tendenzen aber mußten auf religiösem Gebiet in dem Sohne des Böhmerlandes einen Glauben zeitigen, der befreit von den beengenden konfessionellen Satzungen und Vorurteilen das rein menschliche Empfinden in den Vordergrund stellte. Auf weltlichem Gebiete, also auf dem der reinen Instrumentalmusik, mußten sie einerseits zu einem kräftigen Betonen des individuell wahren Ausdrucks, andrerseits zu einem zielbewußten Erstreben einer auch den Nicht-Musiker befriedigenden Wirkung führen. Jenes ebnete Gluck die Bahn, sofern dieser sich von den Libretti eines Zeno und Metastasio erst befreien und sein Reform-Werk beginnen konnte, als die Tonsprache die nötige Ausdrucksfähigkeit gewonnen hatte. Dieses schuf den idealen Boden, auf dem sich die Vereinigung von Volksempfinden und Kunstmusik, die in Jos. Haydn[1])

1) Darauf, daß dieser Meister und, wie hinzugefügt werden darf, auch sein Bruder Michael bereits als Kapellknaben an St. Stephan Tuma's geistliche Musik aus eigener Anschauung kennen lernen mußten, weist C. F. Pohl (Haydn I, S. 49) hin. Die letztere blieb nachweislich bis in die Mozart'sche Zeit auf dem Repertoire der Kirchenchöre Österreichs, insbesondere Wiens.

zur Vollendung gelangte, vollziehen konnte. Das gesamte Schaffen Tuma's stand somit recht eigentlich unter dem Zeichen eines Wirkens für die Zukunft. »Sein ganzes mildes Sein«, sagt der Chronist[1]), »ging dahin, eine gute, in der Ernte sich reichlich vervielfältigende Saat auszustreuen«. — Diese Aussaat aber war eben jene überzeugend kraftvoll hervortretende individualistische germanische Weltanschauung der »Wiener Schule«, die zur Erscheinung kommt in einer transcendentalen Polyphonie — dem Ausdruck von Stimmungen, »welche das Individuum beherrschen, wenn es sich als Teil eines Ganzen fühlt, bei dem Allgeiste weilt« — und einer Homophonie, die man nur als den Ausdruck jener Seelenstimmung bezeichnen kann, »in denen das Individuum wesentlich sein Ich fühlt und alle Dinge von diesem Centrum des Ichs aus auffaßt und empfindet«[2]).

1) Vgl. Allg. musikal. Zeitung (Leipzig), 1827, S. 822.
2) Vgl. William Wolf, Musik-Ästhetik I, S. 119.

De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise

par

Ilmari Krohn.

(Helsingfors.)

On a généralement l'habitude de regarder la mesure à 5 temps comme une anomalie, qui se trouve ça et là dans la musique antique, dans les musiques populaires de quelques nations, dans les œuvres de quelques compositeurs modernes, mais qui, pourtant, ne saurait compter parmi les mesures normales, régulièrement employées dans la pratique musicale. On trouve la source de toute musique rythmée dans les mesures à 2 temps et à 3 temps: et . De celles-ci dérivent, par combinaison, plusieurs mesures complexes: la mesure à 4 temps: , celle à 9 temps: et celle à 6 temps, comprenant deux formes diverses: et . On a même admis des combinaisons de ces deux dernières formes, par exemple:



quoique la musique moderne les ait presque rejetées, comme trop compliquées [1]).

Pourquoi donc, demandera-t-on, la mesure à 5 temps ne serait-elle pas considérée comme une addition des mesures à 2 temps et à 3 temps? La réponse est que, ces deux mesures ayant des caractères tout à fait contraires, leur simple agglomération doit produire l'impression d'un vacillement continuel entre les deux mesures, faisant perdre la notion précise du rythme. D'un heureux effet en des danses populaires, cette indécision ne saurait être courante dans l'art musical. — Pour mieux expliquer l'existence de la mesure à 5 temps, on la déclare abrégée de celle à 6 temps; ainsi dans la musique grecque antique la mesure serait dérivée de ; de même les mélodies des chants épiques finnois (du *Kalevala*) seraient dérivées de . On objectera qu'on devrait pouvoir employer dans la même pièce les deux formes tour à tour, ce qui ne serait pourtant pas d'un effet bien satisfaisant. Mais à supposer que cette
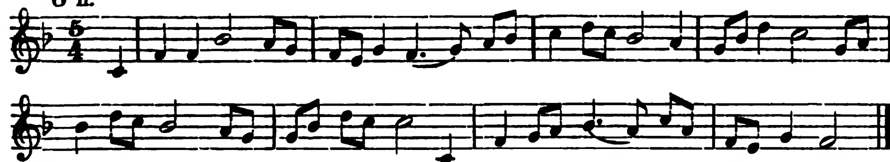
---

1) Dans la musique populaire suédoise cette mesure combinée est employée d'une manière très intéressante, comme l'a démontré M. le pasteur R. Norén, dans la préface de son excellent ouvrage: *Valda koraler i gammalrytmisk form*, Norrtetje 1891.

dérivation soit correcte, on devra concéder que, pour le sentiment musical, l'impression d'une telle abréviation continuelle est fort inquiétante. Cela donne l'impression que l'on est suspendu dans l'infini, perdant le sol sous les pieds; il en résulte vraiment la plus étrange agitation mentale, sans fin, sans repos. Ou bien le sentiment religieux fait que l'on est emporté au delà de chaque mesure limitée, en se dégageant de la notion du sol terrestre, et ainsi prend naissance une forme du chant liturgique de l'église. Néanmoins, dans l'art musical, ces formes d'expression ne sont utilisables qu'aux instants de la plus haute sublimité: pour la mesure régulière de toute une pièce musicale elles sont impraticables. On doit donc bien comprendre l'hésitation des compositeurs, et le préjugé des artistes exécutants contre la mesure à 5 temps.

Heureusement pour le développement et l'enrichissement de l'art musical, il se trouve dans la musique populaire finnoise[1]) deux formes de mesure à 5 temps, qui dérivent de principes tout à fait clairs et raisonnables et fournissent, pour la pratique musicale, des résultats très satisfaisants. Elles se trouvent dans les mélodies populaires religieuses. Une partie considérable de ces mélodies étant des variantes des hymnes ou chorals allemands (»Deutsche Kirchenlieder«), nous en ferons voir la dérivation et le développement d'une manière incontestable[2]).

L'une des deux formes de la mesure à 5 temps s'est développée de la mesure à 4 temps: ♩ ♩ ♩ ♩ par le prolongement du troisième temps: ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩; elle se trouve quelquefois seule pour des mélodies entières, par ex., dans la collection mentionnée, aux numéros: 6, e, f, g, h, (voir la forme à 4 temps: 6 m, et la forme encore plus élargie à 6 temps, (3/2): 6, j, k, n); 36, b, c; 119 p.

6 h.
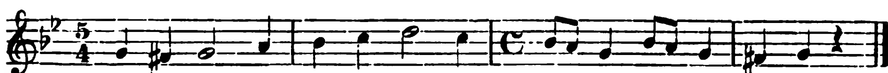


Elle aime aussi à alterner avec la forme originaire à 4 temps, par ex.: No. 64, s, t; 83 i.

64 s.



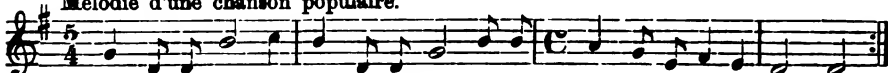
1) Probablement aussi dans celle de quelques autres nations, mais je n'en ai pas connaissance.

2) Les observations suivantes s'appuient sur la collection complète des variantes de chorals, publiée par la Société de Littérature finnoise: *Suomen kansan säwelmiä. Ensimmäinen jakso. Hengellisiä säwelmiä. I. Koraali-toisintoja.* Jyväskylä 1898—1900.
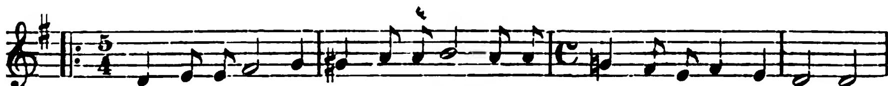


Dans cette forme de mesure à 5 temps, rien d'inquiétant ou d'agitant. On a la forme très régulière et calme de la mesure à 4 temps. Seulement, au troisième temps, le sentiment musical devient plus intense et produit une »fermate« régulière dans chaque mesure. Pour en relever le charme, la mélodie peut se restreindre de temps en temps à la simple mesure à 4 temps, sans perdre même pour un moment le sentiment précis de la mesure. La preuve de l'emploi fertile dans l'art musical de cette forme empruntée à la musique populaire se rencontrera dans une courte mélodie populaire, qui ne contient que 4 mesures, 2 à 5 temps et 2 à 4 temps, mais qui a la faculté de se laisser développer d'une manière artistique, tout en gardant son rythme caractéristique.
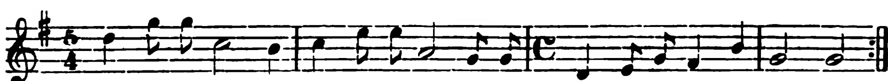
Mélodie d'une chanson populaire.



Sa continuation dans une composition moderne.
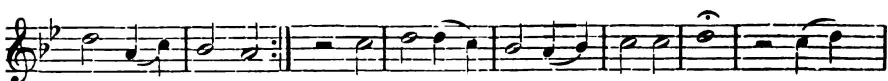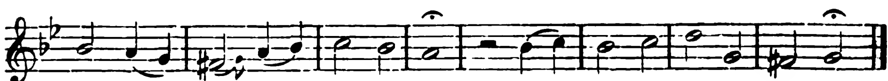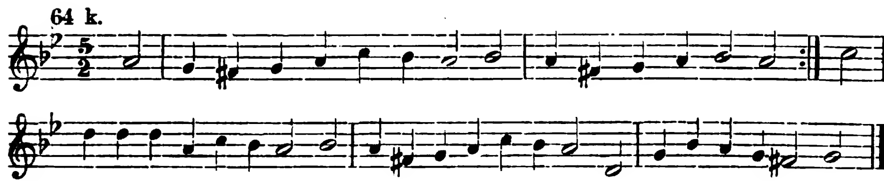






L'autre forme de la mesure à 5 temps, se trouvant dans les mélodies populaires religieuses de la Finlande, est d'une origine bien différente de la précédente. Elle est aussi plus répandue; dans notre collection on la rencontre aux numéros suivants: 31, 53, 55, 64, 68, 86, 89, 98, 99, 109, 115 et 119. En comparant les variantes restées dans la mesure simple du choral, avec celles qui l'ont transformée en mesure à 5 temps, on peut exactement suivre la transformation. Comme types nous choisirons au No. 64 les variantes g et k.

64 g.





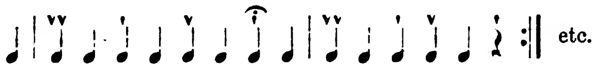




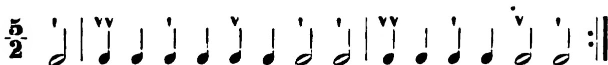
Si nous faisons abstraction des notes de coloratura, la variante g nous donne le schéma métrique suivant:



En changeant les blanches pour des noires, pour plus de clarté, il faut ensuite réunir deux mesures en une à $^4/_2$ et il en résulte ce qui suit:



Jusqu'ici le changement produit n'est qu'idéal; la valeur intrinsèque des notes reste toujours la même, mais la conception métrique de la mélodie a reçu une forme claire et embrassant les périodes entières. Nous y croyons voir l'analyse exacte de la mélodie même. Désormais le changement fait par l'esprit populaire apparaîtra comme une modification très-simple et naturelle. Il ne faut que des prolongations presque prescrites par le sentiment du chanteur, aux points où les phrases se touchent, et la mesure à 5 temps, comptant deux notes pour la plupart des temps, se présentera parfaite dans sa rondeur, en une marche majestueuse, soutenue d'un sentiment de chaleur religieuse, et d'ailleurs sans le moindre défaut de clarté ou de décision rythmique; elle est aussi agréable à entendre que facile à retenir:



Une autre forme métrique basée sur le même principe se trouve au No. 31, e, f, g, h:
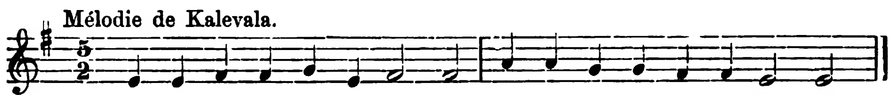


Demandons-nous, à présent, comment se manifestent au point de vue pratique les avantages offerts par les deux formes de mesure à 5 temps que nous avons envisagées: Le contraste est grand en effet, lorsqu'elles sont confrontées avec les formes mentionnées au commencement de cette étude.

La réponse sera assez simple. Dans les formes peu praticables pour l'art musical l'accentuation est donnée au premier et au quatrième temps;

dans les formes dont la valeur musicale pratique sera certainement approuvée partout, c'est le premier et le troisième temps qui sont accentués. De là la grande différence. Là l'abréviation continuelle, ici l'élargissement; là l'agitation sans repos ou même l'indifférence absolue de l'accent métrique, ici le calme assuré, qui sort de la confiance à l'inébranlable sentiment métrique de l'auditeur.

Encore nous reste-t-il à jeter un coup d'œil sur les mélodies des chants du *Kalevala*, qui doivent toujours servir de fondement naturel à notre musique nationale finlandaise. Elles nous étaient présentées justement sous la forme métrique jugée peu praticable pour l'art:





Je suis convaincu que cette interprétation métrique est fausse et que ces mélodies doivent être écrites ainsi:



Ainsi elles présenteront une grande ressemblance avec la forme de mesure à $^5/_2$, trouvée dans les mélodies religieuses. Pour nous en convaincre, il suffira de présenter une variante de choral, qui, au lieu d'une note de commencement prolongée, en a deux courtes, tout à fait comme les mélodies du *Kalevala*. C'est, dans notre collection, le No. 53 o, dont voici le schéma:



Sur la musique populaire des autres nations qui emploient la mesure à 5 temps, des observations fertiles pour la science et pour l'art pourront être fournies par les musicologues de ces nations. Le mémoire présenté ici n'est qu'une modeste introduction à cette étude et toutes les conclusions à tirer de ce que nous avons pu observer dans les mélodies finnoises se bornent à constater que notre art national y pourra utilement contribuer.

Zur Geschichte der Musik in Finnland

von

Heinrich Pudor.

(Berlin.)

Kaum bei einem anderen Lande erscheint es zum Verständnis der Kultur-Äußerungen des betreffenden Volkes so notwendig, sich mit der Geschichte des Volkes und der Natur des Landes wenigstens einigermaßen vertraut zu machen, als bei Finnland. Denn alles, was dieses Land hervorgebracht hat, hat erstens einmal sozusagen »Erdgeruch«, es ist aus der heimischen Scholle gewachsen, es ist aus dem Blute des Volkes geflossen, und zweitens trägt es die Spuren der Leiden und Freuden des Volkes während der Jahrhunderte seiner Geschichte unverkennbar an sich.

Finnland tritt in die Geschichte erst im 12. und 13. Jahrhundert ein. Bis dahin lebten die Finnen, ein Zweig des finnisch-ugrischen Volksstammes, in primitiven Verhältnissen und bildeten noch nicht eine Staats-Gemeinschaft[1]). Im Verlaufe jener Jahrhunderte unternahmen indessen die Schweden eine Reihe von Kriegszügen nach Finnland und bekehrten es zum Christenthum, und um die Mitte des 14. Jahrhunderts fand eine vollständige Vereinigung Finnlands mit Schweden statt. Während aber das Christentum und die schwedische Kultur im allgemeinen sich über ganz Finnland ausbreiteten, waren es in der Hauptsache nur die Küstenstädte, welche — und auch hier nur Schichten der Bevölkerung — die schwedische Sprache annahmen. Die finnische Sprache selbst, zum baltischen Zweige des finnisch-ugrischen Sprachstammes gehörend, ist weich und wohlklingend und übertrifft an Reichtum der Vokale und Diphthonge noch die italienische. Die finnische Litteratur-Sprache wurde erst im 16. Jahrhundert begründet.

Man muß bei der finnischen Bevölkerung zwischen Westfinnen oder Tavasten (auf finnisch *Hämäläiset*), den Ostfinnen oder Karelen (auf finnisch *Karjalaiset*) und den Lappen unterscheiden, wozu noch die schwedischen und die russischen (in Wiborgs *län* = Bezirk) Volkselemente kommen. Die Lappen waren vor den Finnen Bewohner des Landes und wurden von diesen nach Norden gedrängt.

In den folgenden Jahrhunderten war Finnland fortwährend der Zankapfel zwischen Schweden und Russen, und dieser Umstand war seiner

---

1) Die erste »Geschichte Finnlands« schrieb Johann Messenius von 1620—1635 als Gefangener in der Kajaneborg im Nordosten Finnlands.

Entwickelung naturgemäß sehr hinderlich. Als Rußland dann unter Peter dem Großen seine Hauptstadt Petersburg nahe an die finnische Grenze verlegte, mußte natürlich das Bestreben des Zarenreiches darauf gerichtet sein, das schwedische Finnland zu unterwerfen. Schon im Jahre 1721 mußte Schweden die an der Ostgrenze gelegene Provinz Wiborg an Rußland abtreten, und im Jahre 1808 ließ Alexander I. die russischen Truppen in Finnland einrücken und erließ eine Proklamation, wonach es seine Absicht sei, Finnland »unter Beibehaltung seiner Freiheiten und Rechte mit Rußland zu vereinigen«. Und nach dem Friedensvertrag zu Frederikshamm am 17. Sept. 1809 wurde Finnland, »für die Zukunft unter die Zahl der Nationen erhoben«, als Sonderstaat mit dem russischen Reiche auf dem Wege der Real-Union vereinigt. Diese Vereinigung war jedoch lediglich eine äußerliche und politische, und bis in die allerjüngste Zeit der Russifizierungs-Versuche hat Finnland seine ihm eigentümliche Kultur beibehalten. Denn ein Grundzug des finnischen Wesens ist nicht nur eine schwärmerische Liebe zum Vaterlande und zum heimischen Boden, sondern ein ausgesprochener trotziger Eigensinn, der an den knorrigen, zähen westfälischen Volks-Charakter erinnert. Dazu kommt eine außerordentliche Volkskraft und ein starkes, unerschütterliches Bewußtsein der Volks-Solidarität, an dessen Felsenfestigkeit selbst die Wogen des Panslavismus sich brechen müssen. Neben diesen Charakterzügen steht eine starke Sinnlichkeit und ein stürmisches, hitziges Naturell, nicht italienisch-heißblütig, aber nordisch-sinnlich. Ergänzt werden diese Züge dadurch, daß der Finne ausdauernd und zähe, treu, von einer unüberwindlichen Ehrlichkeit, aber auch verschlossen, schweigsam und mißtrauisch ist. Die letztgenannten Züge hängen mit einem anderen Grundzug seines Wesens zusammen, dem Hange zur Schwermut.

Man muß die finnische Natur kennen, um dieses Sichfestsaugen des Finnen an schwermütigen Stimmungen verstehen zu können. Finnland, auf finnisch *Suomi* genannt, ist nicht nur das Tausend-Seen-Land, als das es bekannt ist, sondern es ist auch das Land der schwermütigen Moore, der träumerischen Waldseen, der düsteren Fichtenwälder, der irrenden Granitblöcke, die wie Narben von uralten Wunden aller Orten aufragen: nur Klagen und Schmerzen, ja Verzweiflungsschreie tönen aus seiner Natur. Für den Sonnen-Untergang ist ein grelles, brennendes Rot charakteristisch, als ob die Sonne selbst in diesem Lande der Schmerzen und der Verzweiflung dem Himmel das Blutmal eindrücken wolle. Die Blume Finnlands ist der Schnee, sein Lorbeer ist der Fichtenzweig, sein Gold ist der Granit. Einen Frühling giebt es kaum in Finnland, nach achtmonatlichem Winter ist mit einem Mal der Sommer da und währet auch nur vier Monate, und selbst während des Sommers gemahnen die häufigen Nachtfröste den Bewohner des Landes daran, daß er hier oben im Norden

nur geduldet ist: abringen und abtrotzen muß er der Natur seinen Lebens-Unterhalt, und oft genug müssen Wurzeln und Baumrinde die Nahrung bilden. Aber dafür hat der Finnländer im Winter den Genuß der hellen Nächte mit einem Sternenglanz, wie wir ihn nicht kennen, und im Juni, wenn die Nächte tageshell sind, trinkt sich der Mensch, brünstig und lechzend nach dem Lichte, voll mit dem Glücke des Sonnenlichtes. Der Februar ist der Monat des Nordlichtes. Da tönen die Verzweiflungsschreie auch aus dem Himmel wieder, und wie Ahnen des jüngsten Gerichts zucken die weißen Lichtgespenster über den Nordhimmel und geben unlösbare Rätsel auf — als ob ein ferner Gott in einem weißen Mantel über den Himmel schreite, als ob Eisberge im Mondlicht sich spiegeln, als ob Sonnen aus einer anderen Welt durch die klare Luft ihr Licht senden.

Dieser düstere, phantastische, mystische und dämonische, schwermütige und wehmutsvolle Charakter der Natur Finnlands hat sich der Seele des Bewohners dieses Landes unverkennbar eingedrückt und lebt in seinen Liedern und Sagen, in seiner Dichtung, Kunst und Musik. Die ältesten musikalischen Überlieferungen bilden die Runengesänge (auf finnisch *Runolaulua*), die teilweise an die Hirtenlieder anderer Länder erinnern, aber immer den Charakter der finnischen Schwermut an sich tragen. Außerdem ist für dieselben eine Eintönigkeit, Einförmigkeit und eigensinnige Wiederholung desselben Motives charakteristisch, wie sie vielleicht auch in Beziehung zu der Natur des Landes steht; oft auch ist die Anordnung derartig, daß jeder Vers mit demselben Refrain schließt. Diese Runengesänge werden mit Vorliebe unter Begleitung der *Kantele*, des finnischen National-Instrumentes, gesungen; dieselbe ist unserer Zither nicht unähnlich und auf dem Lande heute noch im Gebrauch. In dem finnischen Nationalepos *Kalevala* heißt es von der Kantele in sehr charakteristischer Weise:

»Falsches sagen die gewißlich
Und befinden sich im Irrtum,
Die da glauben, Wäinämöinen[1])
Hab' gezimmert die Kantele,
Unsre schönen Saitenspiele
Aus dem Kinnbacken des Hechtes,
Und daß Saiten er gesponnen
Aus dem Schweif des Hiisi-Rosses.

Sie ist nur aus Not gezimmert,
Kummer band dann ihre Teile.
Bittre Sehnsuchtsthränen spannen
Und die Leiden ihre Saiten.
Darum nun auch die Kantele
Selten jubelt, freudig klinget,
Sondern klagt in Schmerzenstönen
Zu des Leides weicher Wehmut.«

Besonders charakteristisch sind daher unter den Runengesängen die Seufzer-Strophen, bei denen nämlich den Refrain jeden Verses in realistischer Weise ein tiefer, weinkrampfartiger Seufzer bildet.

Ebenfalls uralten Ursprunges mögen die Weisen der Hornbläser sein

1) Der Sänger-Gott der alten Finnen.

(auf finnisch *Torventoitotusta*). Sie erinnern lebhaft an diejenigen der Dudelsack-Pfeifer (*bag-pipers*) des schottischen Hochlandes; die Dominant-Tonart wird nicht berührt, immer bewegt man sich um den Grundton, und zum Schluß treten die vier Bläser in einen Kreis, wobei drei den Grundton aushalten, während der vierte eine Figur dazu bläst. Die Hörner selbst sind entweder aus Holz gefertigt mit Rinden-Überzug oder natürliche Bockshörner.

Weiter kommen natürlich als älteste musikalische Überlieferungen ganz besonders die Volkslieder in Betracht. Es dürfte ziemlich allgemein bekannt sein, daß Finnland einen reichen Schatz von Volksliedern besitzt, die zum Teil von großer Schönheit sind und meistens die finnische Wehmut und Schwermut, das Sich-Abquälen, Herzensschmerzen und Verzweiflung ausdrücken, niemals aber in modern-affektiertem, süßlich-sentimentalem Tone, sondern immer in natürlicher, gewissermaßen organisch angeborener, gar nicht anders möglich erscheinender Weise. Das Grübeln ist bekanntlich ein deutscher Zug; aber wenn der Deutsche mit dem Kopfe grübelt, so thut dies der Finne gewissermaßen mit dem Herzen: so kann man am besten den eigentümlichen Charakter der finnischen Volkslieder bezeichnen. Viele derselben bringen aber auch eine gewisse idyllische Heiterkeit zum Ausdruck; diesen Zug finden wir gleichfalls in der Natur, namentlich im Süden, auf den Inseln und an den Küstenstrichen Finnlands wieder, wir treffen ihn auch im Volke an, sicherlich jedoch mehr bei dem Ostfinnen, als bei dem Westfinnen. Einige finnische Volkslieder, namentlich die in den Küstenstrichen verbreiteten, sind übrigens skandinavischen Ursprungs. Elias Lönnrot († 1884) hat das Verdienst, die finnischen Volkspoesien geordnet und das finnische Nationalepos *Kalevala* herausgegeben zu haben. Die lyrischen Volkspoesien sind unter dem Namen *Kanteletar* gesammelt.

Diese Volkslieder lebten im Munde des Volkes von den ältesten Zeiten her bis auf den heutigen Tag. Der Volksgesang ist in der That kaum in einem anderen Lande so verbreitet, wie in Finnland. Das gilt im besonderen vom Männerquartett, das den Leuten dazu dient, an den langen Winterabenden in sinnvoller Weise sich zu beschäftigen. Einen besonderen Namen haben sich die *Tolfvorna* (dreifach besetztes Männerquartett) und die *Muntra Musikanter* gemacht, welche letzteren Konzertreisen ins Ausland unternahmen, 1878 nach Petersburg, 1882 nach Moskau, 1886 nach Stockholm, 1888 nach Kopenhagen, 1889 nach Kopenhagen, Hamburg, Berlin, Paris. In der Küstenstadt Wasa im nordwestlichen Teile Finnlands wurde 1880 von Axel Stenius ein Chorverein gegründet, der rasch eine bedeutende Leistungsfähigkeit erreichte und die größeren klassischen Oratorien zur Aufführung brachte.

Die eigentliche Geschichte der Musik in Finnland, soweit sie auf dem

Boden der modernen Kultur steht, beginnt begreiflicher Weise erst mit diesem Jahrhundert. Die alte Residenz- und Universitäts-Stadt Finnlands war Obo. Hier wurde im Jahre 1790 eine musikalische Gesellschaft gegründet[1]). Im Jahre 1819 wurde Helsingfors Hauptstadt und 1827 auch die Universität von Obo nach Helsingfors verlegt. Hier in Helsingfors wirkte der eigentliche Vater der modernen finnischen Tonkunst, ein geborener Deutscher, der aus Hamburg gebürtige Fredrik Pacius geb. 1809, gest. 1891 in Helsingfors). Bis zu seinem 25. Lebensjahre war er Konzertmeister in der Hofkapelle in Stockholm, dann Musiklehrer an der Universität in Helsingfors. Er selbst war Schüler von Spohr und Hauptmann und folgte auch als Komponist der klassisch-romantischen Schule. Im Jahre 1845 gründete er einen Symphonieverein und 1848 einen Gesangverein in Helsingfors. Seine Oper »König Karls Jagd« wurde zum ersten Male 1852 in Helsingfors gegeben, 1856 als Festspiel zu Karls XV. Krönung in Stockholm. Die zweite Oper »Die Prinzessin von Cypern« wurde 1860 in Helsingfors aufgeführt. Ferner ist zu erwähnen ein Violinkonzert aus dem Jahre 1845, »Finnlands Lied« (*Suomen laulu*), *Frids böner*, *Soldatgossen*, vor allem aber der Nationalgesang Finnlands »Unser Land« (auf schwedisch *vårt land*, auf finnisch *maamme*). Die Ballade und das Finale aus der Oper »König Karls Jagd«, »Soldatgossen«, »Finnlands Lied« und »Unser Land« bilden sozusagen den musikalischen Hausschatz Finnlands, ihre Melodien kennt jedes Kind in Finnland und selbst vielfach in Skandinavien. Sie erklingen bei jedem Fest und bei jeder Feier, vor allem natürlich bei allen patriotischen Festen. Der Gesang »Unser Land«, 1848 komponiert und zum Maifest desselben Jahres zum ersten Male aufgeführt, wurde von Pacius zu den Worten des größten finnischen Dichters Johann Ludwig Runeberg komponiert. Wie gesagt, ist aber diese Pacius'sche Musik nicht eigentlich national-finnisch, sondern erinnert vielmehr an die Spohr-Mendelssohn'sche Schule. Überhaupt, wie gleich hier bemerkt sei, ist diese ganze zweite Periode in der Geschichte der finnischen Musik — die erste Periode wurde durch die Runengesänge, Kantele-Weisen und die Weisen der Naturhörner, sowie durch die Volkslieder repräsentiert — charakterisiert durch das Anlehnen an die besagte Spohr-Mendelssohn'sche Schule in Deutschland; sie ist gewissermaßen kosmopolitisch, nicht finnisch-national. Was aber den Text jenes Nationalgesanges »Unser Land« betrifft, so mögen ein paar Verse hier abgedruckt werden, da derselbe den Charakter Finnlands rein wiederspiegelt:

»O süßer Name, töne laut, unser Land, unser Land, unser Vaterland!
Das ist das Land, wo unsere Ahnen ihre Schlachten des Geistes, des Schwertes

1) Kapellmeister waren hier erst Wasenius, dann K. Müller-Berghaus; gegenwärtig ist es José Eibenschütz.

und des Pfluges geschlagen haben, wo in Glück und in Unglück das Herz des finnischen Volkes gekämpft hat, dies das Land, wo es seine Leiden erduldet hat. Das ist das Land, in dem uns wohl ist und von dem wir alles haben. Was immer die Zukunft uns bringen mag, wir haben ein Land, ein Vaterland. Und wenn wir hoch oben im Lichte zwischen goldenen Wolken im Himmel schwebten und unser Leben ein Sternentanz wäre, so würde doch unsere Sehnsucht nach diesem armen Lande zurückkehren. O Land, du Land der tausend Seen, du Zufluchtsort des Sanges und der Treue, unser Hafen im Ozeane des Lebens, schäme dich deiner Armut nicht, sei frei und fröhlich!«

Und wer Finnland kennt, der wird zugestehen: alles dies sind keine Phrasen flüchtigen patriotischen Rausches, sondern so fühlt und empfindet jeder echte Finnländer in jedem Augenblick.

Ebenfalls in Deutschland geboren war Konrad Greve (1820—1851). Er war Schüler von Ferd. David und repräsentiert somit auch die Spohr-Mendelssohn'sche Richtung. Zweiundzwanzig Jahre alt wurde er als Konzertmeister und Dirigent von der Musikgesellschaft in Obo engagiert. Im Jahre 1847 komponierte er die Musik zur »Sommernacht«, Text von Pinello, und 1851 die Musik zu F. Berndtson's historisch-romantischem Schauspiel »Aus dem Kampfe des Lebens«, in welchem der in allen skandinavischen Ländern bekannte »Björneborger Marsch« vorkommt.

Von Jugend auf hielt sich in Deutschland und Schweden der in Finnland geborene Tonsetzer Bernhard Crusell (1775—1838) auf, der sich durch seine Kompositionen für die Klarinette[1]) einen Namen gemacht hat und selbst ein ausgezeichneter Klarinettist war. Auch eine lyrische Oper hat er geschrieben (»Die kleine Sklavin«); besonders populär sind seine Melodien zu Esaias Tegnér's Romanzen-Cyklus »Frithjofs-Sage« geworden.

Ein Schwiegersohn von Pacius war der berühmte Übersetzer des finnischen Nationalepos *Kalevala* ins Schwedische, Karl Collan (1828 bis 1871). Er war dem Beruf nach Bibliothekar an der Universität in Helsingfors; seine Kompositionen (besonders *Savolaisen laulu*, nach den Worten des finnischen Lyrikers A. Oksanen, und »Wasa Marsch« zu den Worten von Zacharias Topelius, dem nächst Runeberg populärsten Dichter Finnlands) errangen dadurch, daß er sich an die Volksweise anlehnte, eine große Beliebtheit.

Musiker von Beruf war dagegen der begabte Komponist und Dirigent Philipp von Schantz (1835—1865), welcher ebenfalls zwei Jahre in Leipzig Musik studierte. 1860—63 war er Dirigent am Theater-Orchester in Helsingfors und ging darauf nach Schweden, um sich alsdann wieder in Helsingfors niederzulassen. Er hat Lieder, Männerchöre, Kantaten

1) Erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

und vaterländische Singspiele geschrieben. Auch der bekannte »Studentenmarsch« der Finnländer rührt von ihm her.

Ebenfalls in Deutschland geboren war der Nachfolger von Pacius an der Universität, Richard Faltin (geb. 1825). 1856—69 lebte er in Wiborg, wo er einen Gesang- und Orchesterverein gründete. Darauf ging er nach Helsingfors als Kapellmeister, Musiklehrer und Dirigent des von 1871 bis 84 bestehenden Gesangvereins. Im Jahre 1888 komponierte er eine Kantate für das Topelius-Fest und 1890 eine Promotions-Kantate. Außerdem ist er ausgezeichneter Organist und Klavier-Pädagog, und viele der jetzt schaffenden finnischen Komponisten haben ihm ihre Ausbildung zu verdanken. Mit seinem Gesangverein brachte er die größeren Chorwerke von Bach, Händel, Mozart, Cherubini, Haydn, Schubert u. a. zur Aufführung.

Das Musikinstitut in Helsingfors wurde 1882 von L. Borgström gegründet mit Hülfe eines Musikvereins und von Staats-Unterstützungen. Als Direktor desselben hat Martin Wegelius (geb. 1846) eine große organisatorische Wirksamkeit entfaltet. Er hat in Wien und Leipzig studiert und unter dem Einfluß Richard Wagner's gestanden. Seine »Allgemeine Musiklehre« erschien 1889, seine vortreffliche »Geschichte der abendländischen Musik« 1893. Als Komponist hat er außer Liedern eine Ouverture, ein Konzert-Rondo für Klavier und Orchester, Kantaten, a capella-Chöre und Balladen geschrieben. Besonders erwähnenswert ist die gediegene und wirkungsvolle Komposition »Die Wallfahrt nach Kevlaar« für gemischten Chor.

Als ausgezeichneter Musik-Kritiker hat sich Karl Flodin (geb. 1858) einen Namen gemacht, der als Komponist unter dem Einfluß Liszt's steht. Er hat eine dramatische Scene »Helena« (aus Goethe's Faust) für Sopranstimme und Orchester geschrieben, ferner Cortège für Horn-Orchester, »Sommernacht« für gemischten Chor, »Auf der Traueninsel«, für Männerchor, und Musik zu Gerhart Hauptmann's »Hannele« u. a.

Große Hoffnungen waren auf den im vorigen Jahre verstorbenen, kaum 23 Jahre alt gewordenen Ernst Mielck gesetzt worden, zumal er einen ungewöhnlichen Formensinn und großen künstlerischen Ernst bekundete. Er hat u. a. eine Symphonie geschrieben. Man hat ihn wohl den finnischen Schubert genannt. Auch Erik Melartin (geb. 1875), der bei Martin Wegelius Komposition studiert hat und gegenwärtig in Wien und Italien seine Studien fortsetzt, ist ein begabter, lyrisch weicher Komponist; er hat besonders viele Lieder geschrieben.

Ein vortrefflicher Organist und hervorragend guter Begleiter ist der Liederkomponist Oskar Merikanto (geb. 1868), der in seinem Vaterlande außerordentlich populär ist. Aber er ist weder persönlich noch national eigenartig und schreibt mehr eklektisch, zwar gefällig und melo-

diös, aber ziemlich seicht und häufig sogar trivial. — Mehr auf musikwissenschaftlichem Gebiete hat sich ausgezeichnet der jüngst zum Doktor promovierte Ilmari Krohn, Dozent an der Universität in Helsingfors, der viele Motetten, Lieder, auch instrumentale Sachen geschrieben hat. Studiert hat er seiner Zeit am Konservatorium in Leipzig, ebenso wie Flodin und Merikanto, während Mielck sich unter Max Bruch heranbildete. Als Liederkomponisten sind ferner noch zu erwähnen Selim Gabriel Linsén (geb. 1838), dessen *Sommertag in Kaugasala* für gemischten Chor hervorzuheben ist, Karl Johan Moring (1832—1868), bekannt durch die Komposition »Schön Jenny« für gemischten Chor, Emil Genetz (geb. 1852) und Henrik Borenius (geb. 1840), von welchem »Das Vöglein« für gemischten Chor erwähnt sein mag. Alle diese Komponisten stehen auf dem Boden der Spohr-Mendelssohn'schen Tradition[1]).

Die finnisch-nationale Periode der Musik Finnlands beginnt mit Robert Kajanus (geb. 1856), dem derzeitigen Dirigenten des Philharmonischen Orchesters von Helsingfors. Er brach mit der klassisch-romantischen Tradition, lehnte sich an die Volksweise an und benutzte Motive aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala.* In seiner sinfonischen Dichtung *Aino* (eine sagenhafte Gestalt aus *Kalevala*) zeigt er sich allerdings stark von Wagner beeinflußt. Schon vorher hatte er indessen zwei finnische Rhapsodien[2]) geschrieben und in seiner Orchestersuite »Sommer-Erinnerungen« Zeugnis von einem individuellen Stile abgelegt. Diese Komposition enthält große, namentlich lyrische Schönheiten.

Robert Kajanus ist am 2. Dezember 1856 in Helsingfors, wo sein Vater Beamter war, geboren. Im Herbst 1877 ging er nach Leipzig, um seine in Finnland begonnenen musikalischen Studien unter E. F. Richter fortzusetzen. Im Jahre 1880 begab er sich nach Paris, um ein Jahr später wieder nach Deutschland, diesmal nach Dresden, zurückzukehren. Während dieser Zeit komponierte er seine ersten Orchesterwerke, die teilweise unter seiner eigenen Leitung in Dresden und Leipzig aufgeführt wurden. Auch in Petersburg und Berlin (Philharmonisches Konzert) trat er als Dirigent auf. Im Herbst 1882 kehrte er nach seiner Vaterstadt Helsingfors zurück und begann nun sofort eine bedeutende musikalische Wirksamkeit zu entfalten. Aus dem Helsingforser Orchesterverein schuf er das Philharmonische Orchester und gründete im Jahre 1886 eine Orchesterschule, in welcher ein großer Teil der Mitglieder des jetzigen Philharmonischen Orchesters herangebildet worden ist. Auch einen Symphonie-Chor gründete er und führte im Jahre 1888 zum ersten Male

1) Der Vollständigkeit halber mögen noch die jüngeren Lieder-Komponisten O. Katilainen, P. Hannikainen, M. Tainio und Palmgren genannt werden.

2) Erschienen bei Simrock in Berlin.

in Finnland die 9. Symphonie von Beethoven auf. Seit dieser Zeit veranstaltete der Symphonie-Chor alljährlich Konzerte, in denen teilweise große klassische Werke, wie die *Missa solemnis* von Beethoven, »Faust's Verdammung« von Berlioz u. a. zur Aufführung gelangten. Mit seinem Orchester giebt Kajanus zehn Symphonie-Konzerte während der Saison und wöchentlich drei sogenannte populäre Konzerte.

Das gegenwärtige geregelte und stark pulsierende Musikleben in Helsingfors ist also zu einem großen Teil der Thatkraft dieses Mannes zu verdanken, der mit Blut und Seele an seinem Vaterlande hängt und für dessen Ruhm kämpft. Übrigens haben gegenwärtig auch die anderen Städte Finnlands stehende Orchester aufzuweisen; so giebt es jetzt in Obo, Wasa, Wiborg und Tammerfors vom Staate mit 15 bis 20,000 Mark unterstützte Orchester. Kajanus ist der prädestinierte Dirigent auch der Orchester- und Chorwerke bei den seit vielen Jahren in Finnland im Sommer abgehaltenen großen Musik- und Sängerfesten, zu denen die Bewohner des ganzen Landes wie zu einem Nationalfeste wallfahren. Im Jahre 1897 wurde Kajanus zum Musikdirektor an der Universität Helsingfors ernannt. Von seinen Kompositionen sind außer den schon angeführten folgende Werke zu nennen: *Kullervo*, tragische Episode aus dem Nationalepos *Kalevala* für Orchester, Festhymne für Orchester und Chor, zwei Kantaten, verschiedene kleinere Orchesterwerke, Lieder und Klavierstücke.

Der bedeutendste Komponist Finnlands und ohne Zweifel ein musikalisches Talent allerersten Ranges ist Jean Sibelius, dessen Kunst das Seelenleben des finnischen Volkes in Musik setzt. Weiß er doch das schmerzliche Sehnen und die Klagen des Volkes, die düstere Schwermut, das verzweiflungsvolle Ringen, den starren Eigensinn, das leidenschaftliche Begehren, wie dies alles dem finnischen Volke da, wo es unverfälscht ist, eigentümlich ist, getreu in der Seelensprache der Töne zum Ausdruck zu bringen. Und dadurch wird die große Verehrung, die man ihm in Finnland entgegenbringt, nicht nur erklärlich, sondern erhält Berechtigung: man liebt den, der einem giebt, wonach man sich sehnt, der uns die Rätsel unseres geheimsten Innern löst, der uns in unseren teuersten Empfindungen schwelgen läßt, der die Sehnsucht eines ganzen Volkes stillt und der dürstenden Seele den Göttertrank beut. Die Elegie aus seiner Suite König Christian IV. kann als Leitmotiv des finnischen Wesens, der finnischen Natur und der finnischen Kunst dienen. Seine Symphonie in *Emoll* ist ein grandioses Werk, das eine starke Eigennatur offenbart. Die Polyphonie in diesem Werke ist geradezu überraschend. Die Themen sind sämtlich aus tiefer Empfindung geboren, und ähnlich wie bei Tschaikowsky und Beethoven erkennt man gerade an ihrer charaktervollen und charakteristischen Durchführung das große Talent. Hier ist endlich wieder

einmal die Beethoven'sche Tradition bezüglich der Symphonie-Form fortgesetzt. Dabei kommt das echt finnische stürmische Drängen, ebenso wie die tiefe Wehmut zu charakteristischem Ausdruck. Vielleicht noch bedeutender ist desselben Komponisten symphonische Legende aus *Kalevala* »Lämminkainen kehrt zurück«, die in echt Sibelius'scher Weise ein bis nahe an Wahnsinn gesteigertes stürmisches Drängen zum Ausdruck bringt. Wer diese Musik hört, der muß von lebhafter Sympathie, von tiefem Mitleid und von inniger Liebe zu diesem Volk ergriffen werden, dessen Natur den Frühling nicht kennt, in dessen Lande keine Blumen wachsen, das unter dem slavischen Joche seufzt, und dessen Kultur trotz allem sich die Bewunderung der Gelehrten aller Länder errungen hat. Und kein anderes Ausdrucksmittel als die Musik kann solche Schmerzen eines ganzen Volkes zum Ausdruck bringen. Der jungen finnischen Musik ist dies geglückt, und Sibelius offenbart das Volks-Empfinden so getreu, wie die finnischen Volkslieder es thun.

Sibelius (1865 geboren) studierte erst unter Wegelius am Musikinstitut in Helsingfors, darauf an der Berliner Hochschule unter Bargiel und Becker und in Wien unter Fuchs und Goldmark, ohne daß indessen in seinen Kompositionen irgend welcher Einfluß bemerkbar wird. Seit mehreren Jahren lebt er in Helsingfors (auf dem Lande, in Kerava) und genießt ein jährliches Staats-Stipendium von 2500 Mark. Außerdem ist er am Musikinstitut für Komposition angestellt. Von seinen Kompositionen seien außer den schon erwähnten noch angeführt: *Scène de ballet*, *Saga*, beide für Orchester, ein Piano-Quintett, ein Streich-Quartett, eine Phantasie für Cello und Klavier, eine Orchestersuite *Carelia*, eine Tondichtung »Vaterland«, eine symphonische Legende aus *Kalevala* »*Tuonelas Schwan*« mit einem großen Solo für Englisch Horn und eine symphonische Dichtung »Frühlingsgesang«.

Wenn Sibelius der Dramatiker der jungen finnischen Musik ist, so ist Armas Järnefelt gewissermaßen der Epiker derselben. Manchmal sogar in übertriebener Weise führt er den balladenartigen Stil in die symphonische Musik ein. Im übrigen ist er ein gediegener Tonsetzer von warmem Empfinden, der ebenfalls bewußt auf das Volksempfinden und die Volksmotive zurückgreift. Armas Järnefelt (geb. 1869), der zuerst Student war und hernach zur Musik überging, hat bei Massenet in Paris Kompositions-Studien gemacht. 1897 war er Opern-Kapellmeister in Magdeburg; gegenwärtig ist er im Winter in Wiborg Kapellmeister, im Sommer in Pawlowsk bei Petersburg. Er hat viele Lieder, ein schönes und wirkungsvolles *Prélude* für Orchester und eine symphonische Dichtung *Korsholm* geschrieben, welche letztere die Einführung des Christentums in Finnland in Tönen schildern will.

Was die reproduktiven Künstler Finnlands betrifft, so haben sich die

Sängerinnen Frau Ida Ekman, Frau Maikki Järnefelt, Fräulein Aino Achté (erste dramatische Sängerin an der Großen Oper in Paris), Frau Fohström und die Pianistin Frau Schnéevoigt im Auslande einen Namen gemacht. Im nächsten Jahre wird Helsingfors auch eine finnische Oper erhalten. Alles in allem pulsiert gegenwärtig, wie die vorstehenden Ausführungen zur Genüge erkennen lassen werden, ein lebhaftes musikalisches Leben in Finnland, diesem in der Nordwest-Ecke gelegenen Aschenbrödel unter den Nationen Europas, das sich indessen in der wissenschaftlichen Welt schon längst Achtung verschafft hat, dessen moderne Litteratur eine besonders reichhaltige und wertvolle ist, dessen bildende Kunst bei der diesjährigen Pariser Welt-Ausstellung geradezu Triumphe gefeiert hat und dessen Musik es in gleicher Weise verdient, von den Musik-Studierenden und Musikfreunden gekannt und geschätzt zu werden.

Aus einer alten Bibliothek

von

G. Tischer und **K. Burchard.**
(Berlin.)

Zu Sorau (Nieder-Lausitz) befindet sich eine etwa 1300 Nummern zählende Kirchen-Bibliothek, von deren Existenz selbst in der Stadt außer dem Archivar Herrn Donath kaum jemand etwas weiß.

Sie ist angelegt worden von dem »Hochgebornen Grafen und Herrn Balthasar Erdmann, des Heil. Römischen Reichs Grafen von Promnitz, Freiherrn der . . . (gest. 1703).« Besonders reich ist sie an seltneren theologischen Werken aus dem 16. und 17. Jahrhundert, doch ist auch die Jurisprudenz, Medizin, Mathemathik, Militärwissenschaft, Geschichte und Philologie darin vertreten. Seit dem Jahre 1813 ist kein Buch mehr in diese Bibliothek gekommen, die nur durch Schenkungen entstand, und daher mag es wohl gekommen sein, daß man sie so vollständig vergaß. Ein gedruckter Katalog ist nur für die Folio- und Quartbände vorhanden, herausgegeben als Beilage zu den Programmen des kgl. Gymnasiums zu Sorau in den Jahren 1885, 1886 und 1890 von Prof. Dr. Ilgen. Er umfaßt die ersten 616 Nummern. Für die Oktavbände, deren Zahl ebenso groß ist, existiert nur ein einziger handschriftlicher Katalog.

Auch die Musik geht in dieser Bibliothek nicht ganz leer aus. Nach genauer Durchsicht fand sich Folgendes:

Nr. 185. Die Triumphirende Liebe umgeben Mit den Sieghafften Tugenden. In einem Ballet auf dem hochfürstlichen Beylager . . . Christ. Ludowigs, Hertzogen zu Brunswig und Lüneburg. Lüneburg, bei Johann und Heinrich, denen Sternen Gebrüdern.

Es ist ein langes humoristisches Poem mit zahlreichen Abbildungen und am Schluß besonders beigefügter Musik. Verfasser des Textes und der Musik sind nicht angegeben; das »Kartell des großen Ballets« (eine Art Epilog) schließt mit den Worten: »Gegeben auf der fürstlichen Residenz Zelle am 12. Oktober 1653.«

Nr. 200. La Gerusalemme liberata. Drama per musica. Italienisch und Deutsch. Dresden 1687.

Ein Textbuch von Stephanus Pallavicini, mit scenischen Anmerkungen, die eingeschobenen Ballette betreffend, gedruckt bei des seel. Melchior Bergens, Churfürstlich Sächsischen Hof-Buchdruckers nachgelassener Wittwe und Erben. Am Ende des Dramas steht noch die Notiz »Übersetzt von C. Bernhardi«.

Nr. 538.

1. Premier livre de Psalmes mis en musique par maistre Pierre Certon. Reduit en Tabulature de Leut par maistre Guillaume Morlaye. Paris 1554.

2. Livre de Tabulature sur le Luth par Adrian le Roy D' Octante. Trois pseaumes de David . . . composés à quatre parties par Claude Goudimel, mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Besze. Paris 1562.

Die beiden Werke sind außerordentlich schön gebunden und gut erhalten. Die Innenseite des Einbandes enthält handschriftliche Notizen, aus denen ersichtlich ist, daß das Buch aus dem Besitze eines französischen Grafen nach Polen kam, von dort, wahrscheinlich infolge der engen Beziehungen zwischen dem polnischen und sächsischen Hofe, in den Besitz derer von Promnitz, nach der damals kursächsischen Stadt Sorau. Auf dem letzten Blatte ist in polnischer Sprache ein recht scharfes Spottlied aufgeschrieben gegen einen alten Mann, der ein junges Weib heiratete.

Nr. 539.

1. Intabolatura de Lauto de Simon Gintzler. Libro primo. Venetia 1547.

Es enthält diese Tabulatur außer einigen wenigen Kompositionen des Verfassers Bearbeitungen 6stimmiger Motetten von Josquin, ferner Stücke von Verdelot, Jachet, Ludo. Senfl, Mouton, Adriano, Archadelt, Lupus, Sandrin und Villiers.

2. Intabolatura di Lauto di Francesco Vindelia. Libro primo. Venetia 1546.
3. Intabolatura de Lauto di Francesco da Milano. Libro primo. Venetia 1546.
4. Intabolatura de Lauto di M. Francesco Milanese et M. Terino Florentino. Libro terzo. Venetia 1547.
5. Joan Maria, Intabolatura de Lauto di Recercari Canzon Francese. Libro primo. Venetia 1546.
6. Intabolatura de Lauto di Marcantino del Pifaro Bolognese. Libro primo. Venetia 1546.
7. Intabolatura de Lauto di Domenico Bianchini ditto Resetto di Recercari. Primo libro. Venetia 1546.
8. Antonio Rotta. Intabolatura de Lauto de l'eccellentissimo Musicho M. Antonio Rotta de Recercari. Primo libro. Venezia 1546.
9. Intabolatura de Lauto de gli diversi maestri in Roma, in Bologna, in Firenza, in Siena.

Nr. 9 ist Manuskript, nicht sonderlich umfangreich und ohne Angabe der Komponisten, von denen Stücke abgeschrieben sind; interessant sind einige polnische Tänze, anscheinend aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Von den Oktavbänden sind zu nennen:

Nr. 1200.

1. Kurzer Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren. Von Wolfgang Kaspar Printzen. Zittau 1666.

Ein Buch, dessen Titel wohl bekannt war, ohne daß indessen bisher irgendwo ein Exemplar davon aufgefunden worden wäre.

2. Kurzer Anhang, wie man auf der Laute soll lernen sowohl nach der Tabulatur als General Baß spielen« von Fogan Nusdmin.

Die Abhandlung ist wirklich kurz, sie umfaßt etwa 5 Seiten, enthält aber eine große Abbildung des Lauten-Griffbrettes mit Einzeichnung der Lage der einzelnen Töne.

3. Compendium Musicae in quo breviter ac succincte explicantur et traduntur omnia ea, quae ad Oden artificiose componendam requiruntur
auctore
Wolfgango Caspare Printzen
de Waldturrensibus Palatino p. t.
Soraviensium Cantore
Gubenae
Literis Christophori Grubern.
1668.

H. Riemann zählt in der neuesten Ausgabe seines Lexikons unter den Büchern von Printz (pag. 890) ein Compendium musicae signatoriae et modulatoriae auf mit der Bemerkung, die Jahreszahl auf dem Titelblatt 1689 sei verdruckt, zu lesen sei 1668. Es liegt hier ein augenscheinlicher Irrtum vor, die Verwechselung des soeben genannten Werkes aus dem Jahre 1668 mit dem ebenfalls in der Sorauer Bibliothek als

Nr. 1201. vorhandenen

Compendium Musicae signatoriae et modulatoriae vocalis et instrumentalis von Wolfgang Caspar Printzen von Waldthurn, der Reichsgräflich Promnitzschen Capell-Musik bestallten Dirigenten und Cantore zu Sorau. Dresden bei Mieth druckt's Johann Riedel 1689.

Titel wie Inhalt beider Werke sind verschieden, und nur die gemeinsame Überschrift »Compendium Musicae« mag zu der Verwechselung geführt haben. Hinzu kommt, daß das frühere der beiden Bücher eben nur dem Anfang des Titels nach bekannt zu sein scheint, wenigstens gelang es uns nicht, irgendwo ein zweites Exemplar ausfindig zu machen.

Das 1668 erschienene Buch enthält übrigens eine lange Vorrede, in der der Verfasser sich bedankt für die gute Aufnahme jener 1666 erschienenen Anweisung zur Singkunst und eine Unzahl poetischer und prosaischer Anerkennungsschreiben teils bekannter, teils unbekannter Musiker — besonders aus Sachsen und Schlesien — abdruckt.

Zur Besprechung der Ausgabe der Trienter Codices.

In dem 4. Heft des 1. Jahrganges der »Sammelbände« erschien ein Referat über den 7. Jahrgang der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, welcher die erste Auswahl aus den Trienter Codices enthält. Als Bearbeiter des betreffenden Bandes finden wir uns veranlaßt, einige der vom Referenten, Herrn Dr. Johannes Wolf, gemachten Bemerkungen richtig zu stellen und folgende Aufklärungen zu geben. Der Referent hält zwei Methoden bei Herausgabe von älteren Kunstwerken für zulässig: entweder das Festhalten an einer Vorlage mit Ausmerzung offenbarer Fehler und Berücksichtigung anderer Vorlagen nur zum Zwecke der Konstatierung der Verfasser anonymer Stücke; oder Berücksichtigung aller Lesarten der verschiedenen Vorlagen behufs Rekonstruktion der Originalfassung, wobei der kritische Apparat vollständig zu veröffentlichen wäre. Er glaubt in unserer Ausgabe ein Schwanken zwischen diesen beiden Methoden konstatieren zu können. Dem ist nicht so. Schulgemäß lassen sich diese beiden philologischen Methoden wohl unterscheiden und theoretisch ließen sich auch andere Methoden konstruieren. Allein in der praktischen Handhabung bei Edition von Kunstwerken sind diese Scheidegrenzen nicht einzuhalten, sondern je nach Art und Beschaffenheit der Kompositionen und Vorlagen muß eine oder die andere Methode modifiziert werden, und dabei werden gewisse Prinzipien für jede Ausgabe nach der Geartung, und den mannigfach wechselnden Erfordernissen beobachtet. Der Referent hätte erkennen können, daß wir bei der Edition der Trienter Codices eben solchen für diese Zwecke konstruierten Prinzipien in einheitlicher Weise gefolgt sind, sowohl was den musikalischen Text betrifft, als auch den kritischen Kommentar, sowie die Accidentien und überhaupt alles Nebenwerk der Ausgabe. Die generelle Aufgabe jeder Ausgabe ist es, einen möglichst authentischen Text (Noten- und Worttext) herzustellen. Hierzu haben wir alle irgend erreichbaren Vorlagen aller Länder herangezogen, was auch vom Referenten in rühmlicher Weise anerkannt wird. Bei dem kolossalen Umfang der abweichenden Lesarten der einzelnen Stücke, von denen wir bis zu 7 und 9 heranzuziehen in der Lage waren, wäre die Absicht, das ganze Material mitzuteilen, eine geradezu unsinnige. Wir haben dies auch ausdrücklich erklärt und als Paradigma der Edition und unserer Arbeit den vollständigen kritischen Apparat zu Heyne's *Amours* mitgeteilt. Bei aller opulenter Ausstattung der österreichischen Denkmäler der Tonkunst wäre eine derartige Ausführung in dieser Edition ein Ding der Unmöglichkeit, weil dann der Umfang des Revisionsberichtes den der Publikation selbst um ein Beträchtliches hätte übersteigen müssen. Und schließlich sind in der Musik doch die Töne die Hauptsache, nicht der Notenkommentar. Auch der am Buchstaben klebende Referent anerkennt, »daß sich die Herausgeber Mäßigung auferlegen mußten.« So bliebe es dann nur eine Sache des Vertrauens, zuzugestehen, daß unter der immensen Zahl der abweichenden Lesarten gerade das Wichtigere, das Markantere zugelassen wurde. Da der Referent selbst hervorhebt, daß die

Ausgabe eine »Frucht ernster Arbeit« sei, und daß die »gemachten Ausstellungen den Wert der Publikation nicht erschüttern«, so glauben wir, daß der oben gemachte Vorwurf nicht gerechtfertigt sei. Denn bestände er zu Recht, dann könnte nach unserer wissenschaftlichen Anschauung dieses Zugeständnis nicht gemacht werden, oder es läge ein logischer Fehler vor.

Die Forderung, daß wir alle auf uns gekommenen Manuskripte ähnlichen Inhaltes hätten beschreiben sollen, erscheint uns gleichfalls nicht berechtigt. Unsere Aufgabe bestand darin, die Trienter Codices zu beschreiben, und was der Referent eingangs seiner Besprechung anführt, ist eben das Ergebnis dieser unserer achtjährigen Forschungen in dieser Richtung. Wir glaubten allen billigen Anforderungen entsprochen zu haben, wenn wir bei den einzelnen Stücken im thematischen Katalog, der alle 1585 Kompositionen der 6 Codices umfaßt, und im Revisionsbericht zu den veröffentlichten Kompositionen alle anderweitig zu eruierenden Vorlagen verzeichneten. Wir erklärten ausdrücklich, daß sich eine Reihe von Specialstudien über die einschlägigen Materien anschließen wird, und auch in den vorliegenden Sammelbänden der IMG. sollen solche Abhandlungen veröffentlicht werden, da, wie es im Vorwort heißt, »die zu behandelnden Themen zu vielfältig sind, als daß dies alles in dem Raume der Einleitungen zu den Editionen oder unter der Marke von Revisionsberichten unterkommen könnte. Manches, was jetzt nur kursorisch behandelt werden konnte, nur den Charakter eines Exposé trägt, soll in der Folge genauer auseinandergesetzt werden.«

In betreff specieller Bemerkungen des Referenten sei noch hinzugefügt: Die Klammer wurde zur Kennzeichnung der Ligaturen in den Vorlagen deshalb verwendet, weil der Text vielfach nicht aufzuteilen ist ohne Trennung der Ligaturen und weil unser moderner Bindebogen bei seiner uns gebräuchlichen Verwendung dann mißdeutet werden oder stören konnte. Übrigens ist diese Verwendung der Klammer nicht neu, sondern findet sich bei Otto Kade im V. Bande Ambros. Die in der Ausgabe frei hinzugefügten Accidentalen sind ausnahmslos über die betreffende Note gestellt. Wo eine Erhöhung oder Erniedrigung neben einer Note steht, so findet sie sich in einer Vorlage. Was die Druckfehler anbelangt, so mag bei einer Publikation, die 292 Seiten umfaßt, einer oder der andere stehen geblieben sein trotz fünfmaliger Korrektur. Vielleicht erweist sich mancher Fall, den der Referent unter den in Bausch und Bogen gemachten Vorwurf mit einbegriffen hat, als eine zweifelhafte oder auch als eine richtige Lesart. Zu dieser Vermutung könnte man gelangen, wenn man die vom Referenten im 14. Jahrgang des »Kirchenmusikalischen Jahrbuches 1899« veröffentlichten »Beiträge zur Geschichte der Musik des 14. Jahrhunderts« heranzieht, unter deren Beispielen sich manche dubiose Stelle findet, sowohl was Noten, als auch was Schlüssel und Accidentien betrifft. Hierzu findet sich in der Ausgabe des Herrn Dr. Wolf kein Kommentar. Und diese Beispiele umfassen nur wenige Oktavseiten. Hingegen kann bei dem einzigen vom Referenten speciell bemerkten Fall S. 231 Takt 57, in welchem die Oberstimme (da man es hier mit „*Concordantiae*“ zu thun hat, so sind es eigentlich drei Oberstimmen

behufs freier Zusammenstellung) um eine Terz zu hoch sein soll, von einem Druckfehler wohl nicht gesprochen werden.

Unter Hinweis auf das hier Vorgebrachte wird es uns der Referent wohl nicht verübeln, wenn wir bei den Fortsetzungen der Edition der Trienter Codices an den nach vielen Mühen und langjähriger Einsicht gewonnenen Prinzipien unserer Publikation festhalten. Somit bedauern wir, seine wohlgemeinten Ratschläge nicht berücksichtigen zu können.

Wien. **Guido Adler. Oswald Koller.**

Antwort.

In meiner Besprechung der ersten Auswahl aus den »Sechs Trienter Codices« habe ich die beiden Methoden skizziert, welche nach meiner Ansicht bei der Herausgabe alter Musik-Denkmäler in Betracht kommen: entweder einer bestimmten Handschrift zu folgen oder durch Vergleich der Handschriften die Original-Fassung zu rekonstruieren. In ersterem Falle ist der Text der betreffenden Handschrift maßgebend, in letzterem bildet dasjenige Manuskript die Grundlage, welches das Original am ungetrübtesten wiedergiebt. Von der Hauptvorlage abweichende Lesarten müssen mindestens so weit angegeben werden, als sie bei der Neu-Ausgabe Berücksichtigung erfahren haben.

Bei der in Frage stehenden Publikation handelt es sich um die partielle Herausgabe der Trienter Codices, ihre Fassung mußte also die maßgebende sein. Zu dieser Anschauung bekennen sich auch die Herausgeber, indem sie als ihre Absicht hinstellen, ein möglichst getreues Bild der Handschrift zu geben. Allein ihr Thun steht mit ihrem Wollen in Widerstreit. Nur in geringem Maße ist die Fassung der Trienter Codices für sie bindend, wovon sich jeder Sachkundige an Hand der Facsimilia überführen kann. Aus den verschiedensten Handschriften bringen sie Varianten an und neigen damit zur zweiten Methode, ohne indes das Ziel, Rekonstruktion der Original-Fassung, fest im Auge zu behalten. Mit Recht konnte ich daher ein Hin- und Herschwanken zwischen beiden Methoden konstatieren. Dagegen verwahren sich die Herren Herausgeber und behaupten einerseits, daß sich diese Methoden wohl der Theorie nach aufstellen lassen, in praxi bei der Herausgabe von Kunst-Denkmälern aber Modifikationen erfahren müßten. Ich sehe indes durchaus nicht ein, warum man z. B. nicht ein Stück in der Fassung der Trienter Codices herausgeben können soll oder warum, wo die Quellen meist so reich fließen, es einem nicht gelingen sollte, durch Vergleich Fehler der Tradition (des Schreibers) oder spätere Zuthaten zu eliminieren, um so das Stück in seiner Ursprünglichkeit zu erkennen?

Andererseits betonen sie, für die Zwecke der Herausgabe konstruierten Prinzipien in einheitlicher Weise gefolgt zu sein. Was das Äußere der

Publikation anbetrifft, so gebe ich dies zu. Bei der Herstellung des musikalischen Textes ist es mir indes nicht möglich, ein einheitliches Prinzip zu erkennen; im Gegenteil stößt man gar zu häufig auf Zeichen freiester Willkür. Wozu vergleicht man Handschriften, wenn man, obgleich sich eine bestimmte Lesart in primären Quellen übereinstimmend findet, dieselbe nach eigenem Geschmacke und nach jetzt herrschenden Kunstregeln umändert? Das kann man denn doch billiger und müheloser haben. Was die Handschriften uns darbieten muß, falls es sich nicht evident als Fehler herausstellt, für uns unantastbar sein. Die Herausgabe soll doch die Quelle ersetzen, soll diese der Allgemeinheit zu weiterer Forschung erschließen. Wie soll man aber an Hand einer solchen Ausgabe den Kunstgesetzen entlegener Zeiten nachspüren, wenn die Quelle nicht mehr rein fließt, wenn die Herausgeber mit ändernder Hand eingegriffen haben?

Zum Beweise mögen *O rosa bella* von Jo. Ciconia dienen, dessen beide Quellen mir vorliegen: In Takt 8 hat die Oberstimme in beiden Vorlagen *c d d* statt *c d c*, in Takt 13/14 in beiden Vorlagen *g f e* statt *a g e*. Takt 17 lautet die Oberstimme in RU *g f e g*, in P *g f e e g*; die Herausgeber setzen *g f e d g*.

Takt 45 heißt es in RU [Notenbeispiel], in P [Notenbeispiel];

keine Vorlage hat also *f a h a*. Für die dritte Stimme Takt 10 geben beide Vorlagen *a f* an, die Herausgeber ändern in *a g*. Takt 41 haben beide Vorlagen *c h h* nicht *c h a*. In Takt 42 sind die Noten in Ligatur gebunden. Takt 59/60 heißt es in Ms. [Notenbeispiel], welche Stelle

die Herausgeber in moderner Notenschrift wiedergeben [Notenbeispiel]

Eine falsche Übertragung der Oberstimme findet sich, wie ich noch bemerken will, in Takt 26. Die beiden *minimae* und die *minima*-Pause sind zum Werte einer dreizeitigen *semibrevis* zusammen zu fassen.

Ähnliche Willkür können wir auch in *O rosa bella* von Dunstable und in *Advenisti desiderabilis* beobachten. Werden denn nun diese Änderungen im Revisionsbericht oder unter dem Text vermerkt? Keineswegs. Ich erkenne gern den Herren in Sachen der Herausgabe Superiorität zu. Trotzdem bezweifle ich aber sehr, ob in einer wissenschaftlichen Ausgabe derartig verfahren werden darf, ob man nicht vielmehr der Öffentlichkeit gegenüber verpflichtet ist, über alle eigenmächtigen Änderungen des musikalischen Textes Rechenschaft abzulegen, anstatt sie mit ein paar erlesenen Brocken abzuspeisen. Mit Vertrauen auf die Persönlichkeit ist in der Wissenschaft herzlich wenig gethan, hier wirkt allein der Beweis überzeugend.

Wie man endlich meine Worte »Frucht ernster Studien« und das Schlußurteil, »daß die gemachten Ausstellungen den Wert der Publikation durchaus nicht erschüttern«, als Beweismittel gebrauchen kann, daß meine Kritik des Herausgabe-Verfahrens ungerechtfertigt sei, ist mir unerfindlich. Es kann

eine gewonnene Anschauung schief und doch Ausfluß ernster Studien sein; es kann etwas viele Mängel an sich tragen und doch infolge anderer großer Vorzüge (wie z. B. hier die bis auf einige Einzelheiten richtige Übertragung, die eine nicht zu unterschätzende Leistung darstellt) oder Neuheit des Stoffes etc. höchst wertvoll sein. Ob aber der wissenschaftliche Wert der Ausgabe nicht unter den aufgedeckten Mängeln leidet, darüber zu entscheiden überlasse ich einem jeden einzelnen.

Wenn ich eine Beschreibung der zum Vergleich herangezogenen Handschriften verlangte, so meinte ich damit natürlich nicht eine so erschöpfende Untersuchung wie die der Trienter Codices, sondern Angabe der Zeit, aus der die Handschrift stammt, und des Materials, kurze Charakteristik der Schriftzüge und summarische Inhaltsangabe. Dies alles macht wenige Zeilen aus und ist wertvoll, weil dadurch ein jeder eine lebendige Anschauung von den zu Grunde gelegten Quellen gewinnt.

Was die Druckfehler anbetrifft, so sind deren nicht so wenige, wie die Herren Herausgeber glauben, noch sind sie zweifelhafter Natur. Die gedankliche Verbindung zwischen Druckfehlern und meinen »Beiträgen zur Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts« ist mir nicht ganz klar. Sicherlich können aber die dort veröffentlichten Musik-Denkmäler zeigen, wie man treu dem Original folgen muß, um nicht Eigenart als Fehler auszumerzen. Die Herausgeber vermissen einen Kommentar. Was sollte ich kommentieren, die in der Eile der Drucklegung stehen gebliebenen Druckfehler? Ich bin streng dem Original gefolgt, bedurfte also nur der wenigen Anmerkungen, die sich vorfinden. Überdies sind doch diese kleinen bei anderen Forschungen abfallenden Gelegenheits-Studien kaum mit lange vorbereiteten kritischen Ausgaben in Vergleich zu stellen.

Um hinsichtlich der Druckfehler nicht in die Verlegenheit zu kommen, diese oder jene Vorlage nicht zu kennen, beschränke ich meine Korrektur auf Stücke, die nur in den Trienter Codices vorkommen und mir aus den Facsimilien im Original bekannt sind, die beiden Begrüßungsgedichte.

Seite 83, System 1, Zeile 2 und 3, Takt 2 fehlen die Klammern.
Seite 84 findet sich *te proceres* statt *te proceres*;
Seite 84, System 2, Zeile 2 steht *mileque*, statt *milleque*;
Seite 84, System 4, Zeile 4 fehlt Bindestrich zwischen *mitis-sime*;
Seite 86, System 2, Zeile 1, Takt 47/48 fehlt Bindebogen;
Seite 86, System 5, Zeile 1, Takt 79/80 fehlt Klammer;
Seite 87, System 1, Zeile 1, Takt 96 fehlt Klammer, ebenso in Takt 97/98.
Seite 87, System 2, Zeile 1, Takt 101 fehlt Klammer etc.

Übrigens ist ebendaselbst, System 1, Zeile 1, Takt 88/89 ■ ♦ nicht , sondern zu übersetzen. Die Übertragung von Takt 103—106 ist falsch, das *punctum divisionis* ist nicht berücksichtigt worden. Leider liegen mir die anderen Stimmen nicht vollständig im Facsimile vor, um erkennen zu können, ob der Divisionspunkt als Schreibfehler angesehen werden darf.

Ich nehme davon Abstand, mehr Druckfehler aufzuführen. Nur den einen, welchen ich in meiner Besprechung als schwerwiegend bezeichnet habe, will

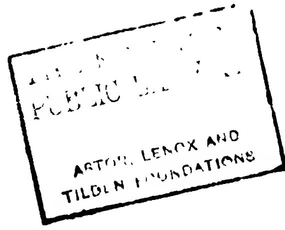
ich näher beleuchten. Es handelt sich um Takt 39 der Oberstimme auf Seite 231, der um eine Terz zu hoch notiert ist. Die Herren Herausgeber bemängeln einmal meinen Ausdruck »Oberstimme«, wiewohl es sich doch um die höchste Stimme des Originalsatzes handelt. Andererseits erkennen sie die Stelle nicht als verdruckt an, trotzdem dieselbe sich nach dem Facsimile IV, Zeile 3, sowie nach RU und P als Fehler ausweist. Hiervon aber abgesehen ist das deutlichste Zeichen dafür, daß ein Versehen vorliegt, der Bindebogen. Die Herausgeber hätten doch sicherlich nach ihrem Prinzip für die dann vorliegende Ligatur auf *ben* die Klammer gewählt. Takt 34 derselben Zeile steht übrigens das ♭ irrtümlich auf der Linie statt im Zwischenraum. Takt 37 fehlt unter der 6. Notenzeile der Strich zwischen den getrennten Silben *de-xo*.

Es thut mir unendlich leid, daß meine wohlgemeinte Kritik bei den Herausgebern keinen Anklang gefunden hat. Vielleicht gelingt es dieser Entgegnung, sie zu überzeugen.

Berlin. **Johannes Wolf.**

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer,** Berlin W. Lutherstraße 12 und Dr. **Johannes Wolf,** Berlin W. Augsburgerstraße 80.



Researches into the Origin of the Organs of the Ancients

by

Kathleen Schlesinger.

(London.)

Part I. Introductory[1]).

It has been observed that musical instruments tend to evolve in the same order in each growing civilization, keeping pace with man's progress in the industrial arts, in the sciences of acoustics, mechanics and mathematics. First of all the influence of rhythm makes itself felt, and stamping and hand-clapping herald the first dawn of the as yet far distant art of music. And these natural instruments of percussion are called into requisition to accompany the primitive dances of primeval man, which constitute the earliest unwritten drama, just as the songs with instrumental accompaniment of the chorus fulfilled this purpose in the immortal Drama of the Greeks.

The wild, sweet music of the wind in the reeds[2]) or the whistling of his own breath through the bone of some animal which he was preparing for use, no doubt suggested to man the possibility of turning pipes of different kinds into musical instruments, thus laying the foundation of the large class of wind instruments.

---

1) To do full justice to this interesting subject one ought to be a good classical scholar, an egyptologist and an orientalist, in order to be able to investigate at first hand all the available sources. instead of having to rely upon more or less accurate translations of the musical technicalities. Unfortunately I possess none of this requisite knowledge, and this article, which does not claim to be exhaustive by any means, is in fact but the result of some researches made during the last few years, and of which a small part appeared in »MUSIC« (London, April to November 1898). If some quotations from the classics should seem to have furnished but scant additional knowledge, and if it should seem that little use has been made of them in the text, this is in most cases owing to the great difficulty I have found in extracting the real meaning of the classical writer from the point of view of musical archaeology; the passages are therefore merely brought forward in the hope that others may be able to test their practical value in relation to the subject under treatment.

2) *Et zephyri cava per calamorum sibila primum Agresteis docuere cavas inflare cicutas.* Lucretius, lib. V. l. 1381 and 1382 (*ob. cir. B. C.* 50).

The note given by the twanging of the bow-string or of any tense cord or sinew was the signal for the rise of stringed instruments whose advent always indicates that a somewhat higher state of development has been reached.

This progression of percussion, wind and strings may be noted at the present day among the savage tribes of the uncivilized world; and the progress that civilization has made in any nation may generally be gauged by the degree of perfection attained in the musical instruments of any one of these classes. The Egyptians and the ancient Greeks excelled in the use of stringed instruments, estimating them, during the best period of their musical history, far above wind instruments; of this, the myth of the triumph of Olympus over Marsyas forms a fitting allegory. With the Romans, on the contrary, the love of wind instruments as a class was wide spread, and the coarse tones which would have made the Greeks of the golden age shudder were by the Romans tolerated at private as well as public festivals; many more examples will suggest themselves to readers.

History shows a tendency to repeat itself, and it would not be impossible that each of the ancient civilizations of Egypt, Chaldea, China, and later Greece, should have discovered for themselves the musical capabilities of reeds; we can however feel nearly certain that reed and stringed instruments originated in Egypt and spread thence to Asia and Europe.

This does not in any way upset the theory of progression above recorded of percussion, wind, and strings, in the evolution of musical instruments, for until the nations are ripe for it they cannot assimilate or take advantage of any invention or discovery introduced from without; this I have myself frequently observed to have been the fact with musical instruments during the early centuries of our era.

Samuel Laing[1]) computes that the earliest authentic records in Egypt date back as far as 5000 B. C. and that civilization was not even then in its infancy. Discoveries made since the book was written may possibly serve to remove the prehistoric boundary still further back.

Plato[2]) has something to say on the subject of the treatment of Art by the Egyptians: »Egypt, he says, has fixed forms of art which have existed for ten thousand years. To this day no alteration is allowed either in these arts (painting and sculpture) or in music at all.« The earliest mythical records of Greece do not reach further than cir. 2000 B. C., and she owes the civilization she imbibed so greedily to Egyptian, Chal-

---

1) Samuel Laing, Human Origins, London, 1892.

2) Plato, *Leges* II, 656. English trans. by Jowett, Oxford, 1892.

dean and Phoenician colonists. The great aptitude of the Hellenic race for all sciences and intellectual pursuits, and its keen perception of the beautiful in Art, brought Greece by rapid strides to a degree of excellence as yet unrivalled; set her in fact on a pinnacle to serve as an example for other races when they in turn became ripe for civil and intellectual development. What matter although the glories of Greece as a nation waned and departed, that her decline like that of her greatest pupil and rival, Rome, left a void in the world of art for centuries?

Many of her treasures remained as a legacy and ideal standard to the Western nations of Europe to aid them in finding out the principles of the lost arts, which they had to learn step by step from the beginning. There was however one of the arts, the greatest of them all, since the spiritual is immeasurably greater than the material, Music, whose development does not seem to have gone hand in hand with that of its sisters. It has not even yet reached the limits of approximate perfection like sculpture and painting; it has had no decline, at least none that can be proved, since most of the music of the Greeks and Egyptians is practically lost to us.

As the intangible mysteries and longings of the soul are the themes which Music aims at depicting, it is easy to see why its development has been slower than that of the sister arts and why its laws can never become absolute. Obscurity shrouds the origin of most musical instruments, which for obvious reasons do not survive (with very few and precious exceptions); and posterity, entirely at the mercy of artists and writers, and being dependent on them for knowledge of the vanished instruments, must perforce be content with inadequate allusions and descriptions, and representations in sculpture and painting all more or less correct then as now.

Part II. The Pipe and the Syrinx.

The hydraulic and pneumatic organs of the ancients were practically one and the same instrument, differing only in the mechanical principle of one of its essentials, the compression of the wind supply, which in the case of the hydraulic organ was effected by water and in the pneumatic by means of the bellows.

What little is known of the evolution of the organ before hydraulic power was applied to it is common to both hydraulic and pneumatic organs.

The organ of the ancients was but a simple contrivance compared to the magnificent instruments of our day. It consisted of three main parts: 1, of a set of reeds or pipes of various lengths; 2) of a contrivance for supplying the pipes with wind and thus enabling them to speak; 3) of a

system for controlling the distribution of the supply of wind separately to each of the several pipes.

It is clear therefore that the pipe and the syrinx (pandean-pipe) were the prototypes of No. 1, while the bellows and the bag-pipe — which was but the application of the former to the reed — foreshadowed No. 2. As to the third of these parts of the organ, it was borrowed from such common objects as carpenters made, such as boxes with lids running in grooves [ἀγκωνίσκος] and levers.

It is impossible to consider seriously the opinions of such writers[1]) who repudiate the syrinx and bag-pipe as fore-runners of the organ. The three principal kinds of pipes in use in the organ, the open, the stopped and the reed, were known to the ancients. The development of the pipe took a natural course; having discovered the musical properties of simple reed pipes it was but one step further to find that the sound varied with the length. That done, and finding it inconvenient to have to handle each reed separately, some shepherd of old bethought himself of wax to fasten them together, and rifled a bee's nest on a neighbouring tree to supply his need; his syrinx or pandean-pipe was then complete.

Virgil tells us that Pan was the first to join the reeds together with wax: »*Pan primus calamos cera conjungere plures Instituit.*«[3])

Tibullus mentions the use of wax and the arrangement of the reeds:

»*Fistula (syrinx) cui semper decrescit arundinis ordo*
Nam calamis cera jungitur usque minor.«[4])

From Virgil again comes the information that seven pipes of different lengths were used:

»*Est mihi disparibus septem compacta cicutis Fistula*«[5]) (*syrinx*).

The syrinx is evidently of the highest antiquity and its invention must have followed closely on the discovery of the single reed. The principle on which the syrinx works is practically that of the stopped pipe of the present day. Reeds were first used for the purpose — those growing on the shores of Lake Orchomenus being very greatly esteemed by the Greeks[6]) — later horn, ivory, bone, wood and metal were all used to make the pipes. We must not imagine that these various materials were adopted to vary the tone of the instrument, it has been practically demonstrated in our day that material has very little influence on timbre; but it was rather for the sake of durability, and because in some countries reeds were not available. These pipes composing the syrinx were stopped at one end, so that the column of air had to travel twice the length of

1) See article *Hydraulus* by C. E. Ruelle, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, Daremberg et Saglio, Paris 1897, p. 312 (a).

3) Virgil, Ecl. II, 32 (ob. B. C. 19). 4) Tibullus, lib. II, 5, 31 (ob. B. C. 18).
5) Virgil, Ecl. II, 37. 6) See Pindar, Pyth. XII, Antis. 2.

the pipe, giving a note nearly an octave lower than that produced by an open pipe of equal length. The breath was blown horizontally across the open end, impinging with force against the sharp inner edge, and setting the whole column of air in vibration. Many of the ancient Egyptian flutes were sounded in a similar manner.

The syrinx consisted of from 3 to 9 or even more reeds according to time and place, bound together generally with the open ends or embouchures in a horizontal line, and the stopped ends (usually stopped by nature, for the reeds were cut off just below a knot) gradually decreasing in length as described by Tibullus, from left to right, so that the deepest notes were to the left as in a modern organ. Whether by an error of the sculptor or delineator, I know not, but some pan-pipes seem to have their embouchures at the graduated end; as for instance on the relief-work of a marble sarcophagus in the Museum at Florence[1]), representing Ulysses passing the Syrens, three in number, one playing on double-flutes, the second on a five-stringed lyre and the third on a syrinx which is so arranged that the stopped ends are horizontal.

Fig. 1.

A syrinx from Tarsus in Cilicia (200 B. C). From »Lares and Penates« by W. B. Barker.

Each pipe gave out one note, but by overblowing, i. e. increased pressure of the breath, harmonics could be obtained from the pandean-pipe. How soon the practice was discovered by the ancients, or whether it was used in the case of the syrinx, is doubtful. The Greeks presumably did not apply this knowledge to the syrinx before the day of Aristoxenus[2]) (4th cent. B. C.), or else the contrivance he mentions (which is referred to further on) would hardly have been necessary.

For a description of how the syrinx was played by moving the lips from pipe to pipe we turn to Lucretius:

»*Unco saepe labro calamos percurrit hiantes.*«[3])

Although the Egyptians used so many different kinds of flutes and pipes, and were familiar with the principle of the drone[4]), we do not

1) A drawing of the sculpture may be seen in Naumann's History of Music 1st English Edition, Cassell), p. 125, fig. 86. 2) Aristoxenus 21, 1.

3) Lucretius, *De Rerum Naturae*, IV, 590.

4) Concerning the music of the ancient Egyptians, see »Manners and Customs of the Ancient Egyptians« by Sir Gardner Wilkinson, vol. I; and for the drone p. 487.

find the syrinx among the musical scenes depicted on the tombs, but it was known to the Chinese, to the Hebrews, and to the Greeks.

A probable explanation of the absence of the syrinx in Egypt, is that the object of the pandean-pipe being to provide a scale or sequence of sounds by means of columns of air of different lengths, the simplest means of attaining this end was to cut several reeds of the requisite sizes. The Egyptians however had discovered a still more ingenious method of obtaining columns of air of different lengths, which did not necessitate removing the lips from the embouchure of one pipe to the next; they found out the principle of shortening the column of air in any given open pipe by boring lateral holes in it, and of stopping these with the fingers in order to lengthen the column. This discovery, which may have caused the Egyptians to relegate the more primitive instrument to the shepherds and nomadic tribes, was a very important one for the history of wind instruments; and to the system of boring lateral holes in tubes or pipes we owe all the wood-wind and much of the brass in the modern orchestra. But although the priestly class of musicians in Egypt may have despised the syrinx, a time came when other nations valued it, and experimentalizing upon it in many directions gave us what by degrees developed into the lordly organ. Henceforth the stopped pipe of the syrinx and the open pipe of the flute went their several ways, diverging more and more, until some there were who even forgot that their common ancestor was the primitive pipe. The musical instruments of China supply a very valuable link in the history of the organ, and according to Chinese authorities their antiquity is such as to command attention next to those of Egypt; unfortunately however the difficulties of the language preclude any possibility of independent research in this field, and one can but repeat what others have said before, accepting Chinese reports and traditions with reserve.

Professor Douglas[1]) mentions the Chinese »Book of Changes« as the earliest published work on which we can lay our hands; it was written by Wan-Wang while undergoing a term of imprisonment for some political offence in 1150 B. C. I do not know that the Book of Changes contains any information on music but I cite it on account of its antiquity.

»The Book of Odes«, compiled by Confucius who flourished about 550 B. C., consists of songs collected during periods long preceeding any of which we have any knowledge; before the consolidation of China into an empire, and when the feudal states paid homage to a common sovereign at whose court were music-masters and historiographers, whose business it was to collect and set to music the songs of the people.

1) Encyclopaedia Britannica, Ninth Ed., Art. »China«.

When Confucius began his compilation, he found himself confronted with an official collection of over 3000 songs, which he carefully examined, rejecting the duplicates and worthless specimens; and he named the collection of 311 survivors »The Book of Odes«. Perhaps one of these two books may contain the Treatise of music dating from the 11th cent. B. C. which, I somewhere read, contains a reference to the *Siao*, the ancient pandean-pipe of the Chinese, and which M. Carl Engel[1]) says is still in use under that name at the present day in China; it possesses 16 bamboo pipes, while the *Koantsee* another variety has but 12. Further we learn that Mr. S. S. Hill[2]) found the *Siao* in the hands of Chinese missionaries in Maïmatchin, a well-known trading place on the borders of Mongolia. If we are to believe Chinese traditions, their stringed instruments were invented by Fohi, the founder of the Empire (cir. 3000 B. C.), and their wind instruments would naturally be considerably older still.

The earliest mention of the word »organ« in the English Bible is in Gen. IV, 21: »And his brother's name was Jubal and he was the father of all such as handle the harp and organ.« The marginal date given here is cir. 3875 B. C., and Moses wrote the account about 1500 B. C. The Hebrew word āogab or *ugab* used in this verse is at the present day a generic term for wind instruments and occurs three times besides in the Bible: in Job XXI, 12, »They take the timbrel and harp and rejoice at the sound of the organ«; in Job XXX, 31, »My harp also is turned to mourning and my organ into the voice of them that weep«; in the last verse the organ is compared not to the voice of one person but of *many*, possibly on account of its being an instrument of many pipes; finally we find *ugab* for the fourth time in Ps. 150, 4, »Praise him . . . with stringed instruments and organs.« This is one of the liturgical psalms for use in the Temple, and it is therefore the first mention of the introduction of the organ, however primitive, into religious services.

Although the ugab is translated »organ« in our English version, this is no proof that the organ was known in the days of Moses, for the translators were apparently not versed in musical matters, and have merely given what seemed to them the best equivalent; thus we get for Kithara *harp*, and for sa(m)buka *sackbut*! The names of instruments which occur in the various translations of the Bible are chiefly valuable in musical archaeology from the fact that during the middle ages the monks of the Scriptorium, who were often musical and acquainted with various instru-

---

1) Musical Instruments, (South Kensington Museum Handbook, No. 5) by Carl Engel, p. 46.

2) »Travels in Siberia« by S. S. Hill, London 1854, vol. II, p. 64.

ments, occasionally represented them in the illuminations and thus gave a clue to the instrument which went by the name in their day.

There is every reason to believe that *ugab* in Gen. IV, 23 meant »pipe« being the simplest form of the wind instruments, but between the first and last mention there is a lapse of about 1000 years[1]) and it is scarcely probable that the ugab of Psalms was the same instrument as that of Genesis; it was either a syrinx or an instrument partaking of the nature of both syrinx and bag-pipe, not unlike Father Kircher's Magrakitha (Fig. 2) in principle if not in outline.

As so much importance is attached to the Greek translation of the Septuagint by some commentators and writers on music, it is instructive to see by what terms the »learned seventy« rendered *ugab*. In Genesis the word is translated *ψαλτήριον*; in both the references in Job *ψαλμὸς*, and in Psalm 150 *ὄργανον*; the first of these, *psalterion*, is a stringed instrument of which the strings were plucked, *psalmos* was a song, and *organon* was used both for organ and as a general term for instruments; and as »psalterion« is applied in the Septuagint to no less than four different instruments, embracing percussion, winds, and strings, it does not seem as though much reliance could be placed upon the translation in musical matters.

The next mention of an instrument with pipes is in Daniel III, 5, in the Bible (cir. 580 B. C.): »That at what time ye hear the sound of the cornet, flute, sackbut, psaltery, dulcimer and all kinds of music, ye fall down and worship the golden image that Nebuchadnezzar, the king, hath set up.« The Chaldee word — for this chapter was written by Daniel in Chaldee — is *mashrokitha*, which the Septuagint gives as syrinx, while commentators are divided between double-flutes and syrinx. Common sense seems to me to favour the former hypothesis, since the double-flutes appeared on Assyrian monuments of the 8th cent. B. C. in scenes of public ceremony, whereas the syrinx has not been found figured up to the present date; moreover, and perhaps on that very account, it was not as suitable an instrument for a mixed band. On the other hand the derivations offered are in favour of the syrinx.

A Chaldee-German lexicon gave mashrokitha = *Hammel-Leiter*, i. e. leader of the sheep, and therefore equally applicable to the syrinx and to the double-pipe; in Syriac mashrukitha means *syrinx, fistula* or *whistling*. Others again[2]) consider that the word is the result of a compromise between the Hebrew-Aramaic stem שָׁרַק whistle and the Greek *σύριγξ*; the prefix

1) I count the years from the dates of authorship, not from the life-time of Jubal, therefore from Moses to Ezra and Nehemiah.

2) See »Hebraïca«, Chicago, 1887. October Vol. IV, part 1, p. 9. Hartwig Derenbourg's Article: »The Greek words in the Book of Daniel«.

and termination are Semitic, the author of the essay remarks, but the body of the word *shroki* bears a resemblance to *syrinx*. I was talking to an orientalist about this word and he pointed out that »ma« was prefixed to signify an instrument and that the suffix »itha« indicated an abstract-feminine singular; further that the probabilities were against mashrokitha being the Chaldee for double-pipes, since all duals and pairs had a special particle prefixed in Hebrew.

All our doubts and hypotheses will however probably be removed some day by the discovery of some clue found in a cuneiform inscription; until then there seems no way of settling the point satisfactorily.

Before passing on, a few words should be added concerning the Assyrian double-pipes: they are to be seen on two bas-reliefs brought to the British Museum from Kouyunjik as a part of the result of the excavations conducted in 1853 and 1855; the sculptures date from the 8th cent. B. C. The use of these and other instruments with them at religious and popular ceremonies seems to allow the inference that these instruments were centuries older than the monuments, and as the Assyrian sculptures have been observed to be accurate in many small details, we may safely place reliance on these monuments. Their evidence is moreover borne out by the fact that almost all the instruments on the bas-reliefs in the British Museum and at the Louvre are in use to this day in the East; they are still played and held as indicated in the sculptures and the curious customs and ceremonies with which the instruments were connected have survived to the present day[1]).

I feel inclined to reject the syrinx as the mashrokitha of Daniel III, because if it had been used at the imposing ceremony on the plain of Dura, it would doubtless have been found on the monuments figured in similar scenes.

In Greece the syrinx was evidently of a high antiquity, for its invention is ascribed to Pan, and tradition explains its double name Syrinx and Pan-pipe by the following legend[2]):

»Syrinx, an Arcadian water-nymph, daughter of the river-god, Ladon, was beloved by Pan, but she did not reciprocate his passion. To escape from his importunities, the nymph fled from him and implored the aid of her sisters, who changed her into a reed. Pan, undaunted, possessed himself of the reed, cut it into seven, some say nine, pieces, joined them together in gradually decreasing lengths, and formed the instrument bearing the name of his love. Henceforth he was seldom seen without it. In Greek and Roman works of art it has at all times been the chief attribute of Pan and of the Satyrs.«

1) Carl Engel, The Music of the Most Ancient Nations, pp. 6 and 78.
2) Serv. ad Virgil, Ecloga II, 31 also Ovid, Metam. I, 691 etc.

A version of this legend appears in one of those curious poems which were known as *Idyllia figurata*[1]), because they pictured an object by means of the number, position and length of the lines. The poem (which is given below) is by Theocritus, a Greek pastoral poet of Syracuse, who flourished at the beginning of the third century B. C., and whose idylls are simple pictures of the rural life of Sicily.

The Syrinx.

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μᾶτερ,
μαίας Ἀντιπέτροιο θοὸν τέκες ἰθυντῆρα.
οὐχὶ Κεράσταν, ὅν ποτ' ἐθρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὗ πιλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους
οὔνομ' Ὅλον δίζων ὃς τᾶς μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
ὃς Μοίσᾳ λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ
ἕλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισφαράγου,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
Παπποφόνου, Τυρίαν τ' ἐῤῥύσατο.
ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
ψυχὰν ἀεὶ, βροτοβάμων,
στήτας οἶστρε Σαέττας
κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακόγυιε, χάροις.
ἁδὺ μελίσδοις
ἔλλοπι κούρᾳ
Καλλιόπᾳ,
νηλεύστῳ.

The syrinx is mentioned several times in Homer's Iliad and in the Hymn to Mercury:

»*αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὅμαδόν τ' ἀνθρώπων*« [2]).

We hear that Agamemnon sleepless among the restful chiefs, on gazing toward the plain of Troy, wondered at the many fires before the city and at the sound of war and the din of the oboes and pan-pipes. These are surely curious instruments to hear amidst the sounds of war, and it must have required a great number to make a din penetrating enough to reach the ears of Agamemnon above the noise of battle.

Further on [3]) we find a description of the immense shield fashioned by Vulcan, on which appear two contrasting scenes of peace and war.

---

1) The Syrinx by Theocritus. Brunck, Analecta Veterum Poetarum Graecorum, I, p. 304. (Obige Fassung nach E. Hiller, Theokrits Gedichte, Leipzig 1881.)

2) Homer's Iliad., X, 13.

3) Homer's Iliad, Polyglot (Florentiae 1837, XVIII. 526.

In the latter some townsmen are seen to prepare an ambush for the unsuspecting foe, mere shepherds with their flocks, who advance playing with delight on their pan-pipes, τερπόμενοι σύριγξι. Were the Homeric epics not of too uncertain an authorship and age, one might from these passages assume that the syrinx was as much at home in Asia Minor as in Greece.

Hesiod, an epic poet born in Bœotia in the 8th century B. C., talks of the »sweet-voiced syrinx giving out a song from its delicate mouth«[1]).

Plato (born at Athens 429 B. C.), whose writings teem with instructive similes derived from music, belongs by his aspirations to the best period of Greek music, although in reality the seeds of decadence had already been sown, a fact which draws from him many sorrowful comments. From him we need not expect more than a passing reference to the syrinx or to any other wind instrument except the flute, for the following passage from the »Republic«[2]) clearly shows the estimation in which wind instruments were held by him, and therefore by those who had helped to pilot the art of music to the high position it held in the State. The conversation having turned upon the part music was to play in the ideal republic, it was agreed that none of the (spurious growth of) many-stringed and curiously harmonised instruments should be preserved; then Socrates, in whose mouth Plato places the words of wisdom, continues thus: »But what do you say to flute-makers and flute-players? would you admit them into our State, when you reflect that in this composite use of harmony, the flute is worse than all the stringed instruments put together; even the panharmonic music is only an imitation of the flute? — Clearly not! is the rejoinder. — There remain then only the lyre and the harp [this should be kithara, not harp, K. S.] for use in the city; the shepherds may have a syrinx in the country, I suppose etc. Which hypothesis was likewise granted. — »The preferring of Apollo and his instruments, to Marsyas and his instruments is not at all strange, I said.« Here we may observe that all stringed instruments as a class are by Plato derived from Apollo, and the wind instruments from Marsyas, the Phrygian, thus acknowledging the indebtedness of Greece to Asia for the introduction of wind instruments[3]). The legend relates

1) Hesiod, The Shield of Herakles, lines 278 to 285.

2) Plato, Rep. III, 399. The English translation of Plato used throughout is Jowett's, Engl. Oxf. Ed. 1892.

3) Plutarch corroborates this statement, and adds that Clonas who lived many years after Terpander was the first to invent laws and airs for the aulos, though these were supposed to have been borrowed from the Mysians, *De Musica* 1133. — Pausanias (*Corinthiaca lib.* II 31, 3) ascribes the construction of the flute (aulos) to Ardalus, son of Vulcan. Athenaeus considers Marsyas the inventor of the aulos, but ascribes the anterior invention of the kalamos (reed) to Mercury.

that Marsyas challenged Apollo to a musical contest, in which the former played the aulos and the latter the kithara. Marsyas having failed in the contest was flayed alive, and his skin was made into a leathern bottle according to Plato[1]).

This legend embodies one of the canons of Greek music and bears out the theory that the use of stringed instruments points to a higher grade of civilization in a nation than the use of wind instruments, a theory which found marked expression in the Greeks and was besides well understood by them.

If we turn to *Leges*[2]) we find an explanation of Plato's condemnation of the aulos and of all wind instruments quoted above:

The experienced see all this confusion and yet the poets go on and make still further havoc by separating the rhythm and the figure of the dance from the melody, setting bare words to metre, and also separating the melody and the rhythm from the words, using the lyre or the aulos alone. For when there are no words, it is very difficult to recognize the meaning of the harmony and rhythm . . . And we must acknowledge that all this sort of thing which aims only at swiftness and smoothness and a brutish noise, and uses the aulos and the lyre not as mere accompaniments of the dance and song, is exceedingly coarse and tasteless. The use of either instrument when unaccompanied leads to every sort of irregularity and trickery.

In short Plato denounces virtuosity and absolute music as the heralds of the decadence of the art; however much we may agree with him as to virtuosity we cannot endorse the indictment against absolute music.

After one more quotation introducing the syrinx we must leave Plato for the present. In *Symposium*[3]) we find these words: »I say that he (Socrates) is exactly like the busts of Silenus which are set up in the statuaries' shops holding pan-pipes and flutes in their mouths, and they are made to open in the middle and have images of the gods inside them. I say also that he is like Marsyas the satyr.« From the rest of the passage, which is too long to be quoted *in extenso*, we see that the comparison is explained thus; the words of Socrates, which he uses as Marsyas his flute, are divine and have power to possess the soul. In this passage we gain the clue to the strange distinction accorded in Greece by writers and sculptors to the syrinx — a simple rustic pipe scarcely judged worthy of mention by other races — of being perpetuated on their monuments. The syrinx was of divine origin, it was regarded as the attribute of Pan or of Dionysus and his Satellites, and although as a musical instrument it was relegated to its proper pastoral sphere, yet it was honoured as a symbol.

1) Plato. *Republic* IV. 424.
2) Plato, *Leges* II, 669. 3) Plato, Symposium (Convivium) 215.

Before proceeding to trace points of interest in the development of the syrinx, it is necessary to consider — and in a chapter on »the pipe and the syrinx« this is legitimate — what words were used to designate different wind instruments of the flute and reed tribe in Greece, for this is an important factor in the unravelling of the tangle of possibilities and probabilities which too often constitute the greater part of our material for a history of musical instruments.

Αὐλὸς is the word which is rendered »flute« in English and *tibia* in Latin, although the former is incorrect. The aulos was an instrument of wood, bone, metal, ivory, etc. with a conical bore and a mouth-piece containing a free reed[1]); a fact noted by Engel and others, and observed in the instruments represented on the sculptures of ancient Greece. The instrument was in reality not a flute but an oboe or a clarinet (for both are found) and was held in the same position while playing. The name rapidly became a generic term for all instruments of that class, i. e. played with a reed, but as to whether or not the conical bore was a *sine qua non*, I have not yet satisfied myself. There were numerous varieties of this instrument known in Greece and named from some characteristic in their construction, tuning or origin; such are the monaulos and diaulos which explain themselves; the pythaulos was the kind of aulos which accompanied the ode[2]) called Pythikos *πυθικὸς νόμος* or *πυθικὸν αὔλημα*[3]), celebrating the victory of Apollo over the Python. The Pythaules[4]) (or player on the Pythaulos) when he sang the Pythian ode, had seven companions clad in the Pallium who sang to his accompaniment, whence he was later called the »choraules or chorus aulos player[5])«: »Pythaules qui Pythia cantaverat, septem habuit palliatos qui voce cantaverunt, unde postea appellatus est Choraules.« As the Pythaules had to imitate the gnashing of teeth of the dragon, and his cries of pain when wounded, it must of necessity have been a reed instrument of powerful and penetrating quality, or perhaps the player carried more than one and changed from one to the other as need arose.

There were besides the distinctions of pitch, the *ἀνδρήϊοι αὐλοὶ*[6]) which had a deeper pitch than the *γυναικήϊοι*, these corresponding to the Latin *dextra* and *sinistra*[7]). There were also the distinctions of mode: the Lydian[8]) [*Λύδιος*], the Phrygian[9]) [*Φρύγιος*] and the Lybian[10]) [*Λίβυς*]; many others might no doubt be cited but these will suffice as examples.

1) Carl Engel, Musical Instruments (South Kensington Handbook No. 5), London 1875, p. 32. 2) Hyginus (C. Julius), *Fabulae* 273, fl. AD 4. 3) Pollux, IV, 81.

4) Chappell, History of Music, p. 265, gives an interesting account of the Pythicos.

5) Quoted from Hyginus by Bartholinus, *De Tibiis*, p. 8. 6) Herod. I, 17.

7) Varro, *Rerum Rusticarum* 1, 2, 15, see Smith's Antiquities II, 30.

8) Pindar, Olympian Odes V, 45. 9) Sophocles, *Fragmenta* 398.

10) Euripides, *Alcestis* 347.

The pipes composing the syrinx in its primitive days had on the other hand nothing in common with the aulos; the former having stopped pipes in which air was blown in and out again at the same aperture, the latter was an open pipe, sounded by means of a reed mouthpiece, which gave it its penetrating tone. The simple reed primarily chosen for the purpose went by the name of δόναξ[1]) (or δούναξ doric), the *arundo dona*[2]) of Linnaeus, and was sometimes used in the plural to designate the syrinx, as in Pindar's twelfth Pythic ode, where the additional information is given that the reeds grew near the »City of the Graces«, Orchomenes.

The passage has been very variously translated and seems to be somewhat obscure, but it appears to me to mean that the breath passed through the slender brass of the reeds (i. e. syrinx, in this case made of metal). I subjoin the Greek in case I am wrong:

Antistr. II, λεπτοῦ διανισσόμενον χαλκοῦ ϑ᾽ἅμα καὶ δονάκων, etc.«[3])

In strophe I, Midas, the flute-player and winner at the Pythian games, is eulogized, he has conquered in the art invented by Pallas when she wove the fatal dirge of the bold Gorgons; here the word translated wove is διαπλέξαισ᾽, which some commentators take as an allusion to the binding together of the reeds of the syrinx. M. Chabanon[4]) translates: »*l' art que Pallas inventa, lorsque attachant ensemble des roseaux elle y fit passer les plaintes* etc.«

Allowance must be made for the poet's licence and such a case is not without parallel. In Prometheus Chained[5]) we find a similar example of an implied syrinx: ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβεῖ δόναξ» hoarse sounds the reed-compacted pipe a note sullen and drowsy»[6]). In a note we read: »Stuck together with wax into the form of a pan-pipe. The sense is, according to Scholia Med., that the drowsy strains cannot soothe her who has no rest through hunger. We must suppose that the tones of the flute (syrinx?) were heard on the stage; and the spectral form of Argus must have been partially at least visible to the spectators.«

This passage is peculiarly interesting as indicating that for this once at least the syrinx was dragged from its modest pastoral home to figure upon the Athenian stage in its golden days.

In a passage from Theocritus we get four of the different kinds of

---

1) Homer, Il. X, 466; Od. XIV, 474; Hymn to Mercury, 47; Pindar, Pythic Ode XII, 44. 2) Plinius, XVI, 36, 66, and XVII, 20, 33.

3) Pindar, Pythic Ode XII, Antistrophe II, 1, 44.

4) Les Odes Pythiques de Pindare, traduction M. Chabanon, Paris 1772.

5) Aeschylus, Prometheus 574.

6) The Plays of Aeschylus, translated by R. Potter, Morley's Universal Library, Routledge 1886.

pipes together[1]): »καὶ ἤν σύριγγι μελίσδω, κἤν αὐλῷ δονέω, κἤν δώνακι, κἤν πλαγιαύλῳ.« (Then I could sing sweetly to the syrinx, the aulos, the reed, and the oblique aulos.)

Some years ago I came upon a statement in some musical work, of which I have unfortunately lost the reference, which induced me to think that an early primitive organ was known in the days of Pindar at Agrigentum but not in Greece; the passage ran thus: »Pindar, in his 12th Pythic ode dedicated to Midas of Agrigentum, the successful candidate in the flute contest at one of the Pythian games, mentions a remarkable kind of syrinx, some of whose numerous pipes were reeds and some made of brass, an instrument of many voices, with voices of all kinds« he calls it. He relates that this instrument having come to pieces, Midas turned it about and played on it as on a syrinx.«

This puzzled me for some little time when I came to investigate the reference, as I make a rule of doing if possible, for nowhere in Pindar's Pythic odes could I find the syrinx mentioned; the spaced sentence we do indeed find in the ode, but the last and most important statement is not there. At last I came upon the source in one of the Greek Scholiasts[2]) (therefore not Pindar's words) on Midas, the Aulete. I cannot venture to give a translation, not knowing Greek, but it seems from the text that the instrument Midas was playing upon really came to pieces and that the mouthpiece of the flute, [the double-reed as it was an aulos] with which it was sounded, spontaneously gave forth music [which would be possible with a double-reed separated from the flute]; finally he played with the reed pipe alone [καλάμοις] in the manner of a syrinx, at which the people marvelled greatly, and so he gained the victory.

It is necessary here to say a few words about the Pythian Games and the musical contests. They formed one of Greece's four great national festivals, and were celebrated in the neighbourhood of Delphi, on the Crissaean plain, which contained a race-course, a stadium and a theatre, the latter for the musical contests.

The Pythian Games were according to legend instituted by Apollo himself[3]), and at first these sacred games consisted of musical contests alone, at which a hymn was sung to the Pythian god to the accompaniment of the kithara. After the Crissaean war in the 48th Olympiad the games were managed by the Amphictyons[4]). Pausanias, the historian, states that it was in this year that the contest included for the first time the αὐλῳδία, an ode to the accompaniment of the aulos, in ad-

1) Theocritus, Idyll XX, 29. *Poetae Bucolici et Didactici.* C. Fr. Ameis, Parisiis 1846.

2) Pindari *Carmina* by C. G. Heyne, Oxford 1809, Scholia, p. 196.

3) Athenaeus, XV p. 701. 4) Pausanias, X, 7 § 4 et seq.

dition to the original κιθαρῳδία. A subsequent innovation allowed instrumental contests on the kithara and aulos alone which were termed κιθαρίσται τ' αὐλήτας. One of the most important of all the contests was that of the nomos Pythikos (mentioned before) which, at a time not yet exactly determined by writers, consisted of five parts; these it is necessary for us to recall in order rightly to understand the scholia to Pindar; the five parts were:

1) the anacrusis[1]) [ἀνάκρουσις] which one might term the overture,
2) the ampeira [ἄμπειρα] or preparation and opening of the combat.
3) the cataceleusmos [κατακελευσμὸς] or the combat itself.
4) the iambic and dactyl. [ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι] or the acclamations of victory in two rhythms, one suitable for praise the other for insulting the foe.
5) the syringes [σύριγγες] celebrating the death of the monster by hissing[2]). The syrinx was a name for the hissing and whistling which amongst the ancient Greeks, as in our day, signified disapproval at public performances. The fifth and last part of the Pythicos therefore was an imitation of the dying hisses of the serpent monster.

We must not be induced for a moment to think that the syrinx or pan-pipe was ever used for this purpose in the Pythicos; at least not in the days of Pindar, nor is it by any means certain that these various parts of the Pythicos were in existence at that time. We are expressly told that this Ode of the Python was only for kitharistas and auletes[3]).

For an explanation of the curious allusion to the syrinx in the scholia, we must refer to a passage in Plutarch's *De Musica* which immediately solves the riddle.

As an English translation was not available, I used the German by Westphal[4]) where we find:

»So war der Megarenser Telephanes den Syringen dergestalt abhold, daß er seinen Instrumenten-Machern niemals gestattete, dieselben auf die Auloi als Mundstück aufzusetzen, ja sogar hauptsächlich um der Syringen willen hat er sich vom Pythischen Agon fern gehalten[5]).«	Thus Telephanes of Megarus was so incensed with the syrinx that he never allowed his instrument makers to place it upon the aulos as mouthpiece, he even went so far as to absent himself, on account of the Syrinx principally, from the Pythian Games.

1) Strabo IX, p. 421.

2) Strabo IX, p. 421. — Liddell and Scott, Greek Lexicon, 8th Ed. »σῦριγξ«.

3) See for an account of the Pythic Games. Smith's Dictionary of Greek and Roman Antiquities, »Pythia« (ed. 1891).

4) Plutarch, Über die Musik. Von Rudolph Westphal, Breslau 1865.

5) Plutarch, *De Musica*. 1138.

This is a most interesting passage and had I known of it before, it would have saved me much labour. Greeks called the reed mouthpiece of the aulos the »syrinx«, which is quite legitimate since the word means first of all a reed; and therefore the scholiast was not romancing when he wrote that the aulos on which Midas was playing came to pieces and that the mouthpiece gave forth music — a double-reed of course will give a note without the pipe — and in order that there should be no interruption, Midas took up his pipe and used it without a mouthpiece in the manner of a syrinx, blowing into it with curved lips so as to send his breath with force against the sharp inner edge of the pipe, as the Egyptians did with their long-flute called *ney*. From Aristophanes (born at Athens B. C. 450) we learn that the syrinx was sometimes made of a larger kind of reed than the donax, namely the Kalamos »*καλαμίνην σύριγγα*»[1]) he calls it. This was a preparatory step to making other improvements in this pastoral instrument.

Music in Greece in the days of Aristophanes, Plato and Aristotle, was still revered as a sacred and sublime art, and those musical instruments which were used to accompany the voice were alone considered artistic. The performances of virtuosi more especially were condemned, because they pandered to the enjoyment alone of music without any regard for its moral effect. The number of strings had gradually increased on the kithara and lyre, and other instruments of many strings derived from other nations grew in favour because they afforded fresh possibilities for showing off the digital skill of the performer. The aulos shared in this feverish development and since it was not possible greatly to increase the compass of each aulos, these instruments were multiplied in number and kind. Even the syrinx which had long remained a pastoral instrument, taking no part in the serious tonal art, seems to have received attention in the cities and was in its turn exploited by virtuosi. The use of the same word syrinx for the mouthpiece of the aulos and for the pan-pipe is apt to become puzzling, and it is sometimes difficult to distinguish between the two. There is however a passage in Aristoxenus which is interesting if it really refers, as I take it, to the pan-pipe: »And when the syrinx is drawn down [*κατασπασθείσης*] the highest tone of the syrinx-player forms with the lowest tone of the flute-player [*αὐλητής*] a larger interval than the one mentioned.»[2]) The translator Paul Marquard is of my opinion, and thinks that Aristoxenus here refers to some contrivance for enabling the performer to shorten the column of air in the pipes of the syrinx;

1) Aristophanis *Fragmenta*, F. H. M. Blaydes, Halis Saxonum 1885.

2) Aristoxenus, 21, 1) German translation by Paul Marquard, Berlin 1868, p. 28; 2 Commentary, p. 256.

some sort of plug would be used to close the pipe which could be worked up and down. If the translation is accurate, and the words syrinx-player and flute-player really occur in the Greek, then I cannot see that the sense of the passage can be explained otherwise. In his commentary, Marquard confesses that he cannot make much out of the passage and that he must wait for light to be thrown upon it. He cites a parallel passage in Plutarch »which only makes the matter more unintelligible«, but which I think refers this time to the syrinx mouthpiece. I subjoin the Greek of Plutarch and the German of Marquard collated.

διὰ τί τῆς σύριγγος ἀνασπωμένης πᾶσιν ὀξύνεται τοῖς φθόγγοις, κλινομένης δὲ πάλιν βαρύνει καὶ συναχθεὶς πρὸς τὸν ἕτερον βαρύτερον διαχθεὶς δ' ὀξύτερον ἠχεῖ[1].	Warum wird, wenn man die Syrinx heraufzieht, sie in allen Klängen erhöht, wenn man sie aber beugt(?), erniedrigt, und klingt mit den anderen zusammengefügt tiefer, getrennt aber höher?[2]

This query of Plutarch's I understand to refer to the tuning of the oboe (Aulos) by raising or lowering the reed mouthpiece, and that when the reed is sounded alone the tone is higher than when sounded in the pipe.

The commentator points out that this passage, although evidently referring to the same contrivance of which Aristoxenus speaks, implies that the effect is produced by the contrary process to that of Aristoxenus: i. e. in Plutarch *ἀνασπωμένης* and in Aristoxenus *κατασπᾶν*. In comparing this passage with one in Theophrastus[3] we find the expression *κατασπάσματα τὰς γλώττας ἴσχειν*, which Sprengel translates: »Auch müssen die Zungen noch Schieber (Krücken) haben, um den schwingenden Teil der Zunge zu verlängern oder zu verkürzen[4].« It seems from this that the single-reed mouthpiece of the clarionet must be the subject of Theophrastus's, perhaps also of Plutarch's, remarks.

Unfortunately, these descriptions or rather passing allusions are not very clear and without seeing a delineation of the instrument — which we do not possess — it is difficult to understand what this contrivance of Aristoxenus really was. It is not impossible that this syrinx may no longer have been the simple pan-pipe we know so well; it may have possessed other contrivances to which the writer does not allude, since his object is to define the pitch and to treat of harmony, not to describe

1) Plutarch, *Non posse suaviter vivi* XIII, 7 or *Opera* II, 1095.

2) Paul Marquard's Aristoxenus, Comment. p. 257.

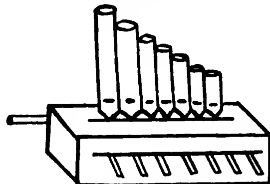
3) Theophrastus, *Historia Plantarum* IV, 11, 5. Greek and Lat. ed. Wimmer, Paris 1866.

4) German translation K. Sprengel, Naturgeschichte der Gewächse. Altona, 1822, p. 169.

musical instruments. We know that the wonderful hydraulic organ of Hero was still called by him a syrinx; was this only from a reminiscence in the arrangement of the pipes on the part of a mathematician who was not acquainted with the names of musical instruments? or was it that the syrinx kept its name through all the changes it underwent, until the application of water to compress the air caused the old name to be dropped for the more suggestive one of Hydraulos?

Of the Mashrokitha of the book of Daniel we have already spoken. Father Kircher (1601—1680 *A.D.*) in his *Musurgia*[1]) gives a drawing of what he conceives to be the Mashrokitha or Magraketha of the Chaldees, a copy of which is reproduced in Fig. 2. This drawing must be accepted with a certain amount of reserve, for although it is possible of course that the good Father may have had access to MSS. now lost to us, yet his drawing is more probably a pure effort of imagination in order to illustrate the text.

Fig. 2.



The magraketha from Kircher's *Musurgia.*

We gather from his explanation that the Magraketha, from the whistling sound which it made, was named the instrument of many pipes; these are fastened together by a wooden support and arranged in order in the shape of a sheath. »Now the pipes are open above«, he continues, »but are closed in below by a skin enclosed in a sort of wooden chest and furnished with a tube by means of which it (the skin) is made to contract and expand. The instrument is applied to the lips and when inflated, the air-holes at the side being opened or closed by means of the fingers, different sounds are obtained according to the length, width or shortness of the pipes, or even according to the extent of the inflation«. Not the least curious part of this description is the concluding sentence: »Whence I conclude that this instrument was precisely the same as the syrinx or the Heptaulo Panis«. It would seem as though Father Kircher had learnt from the classical writers that the syrinx possessed these new contrivances, that the Magraketha was in fact the syrinx of Aristoxenus further improved.

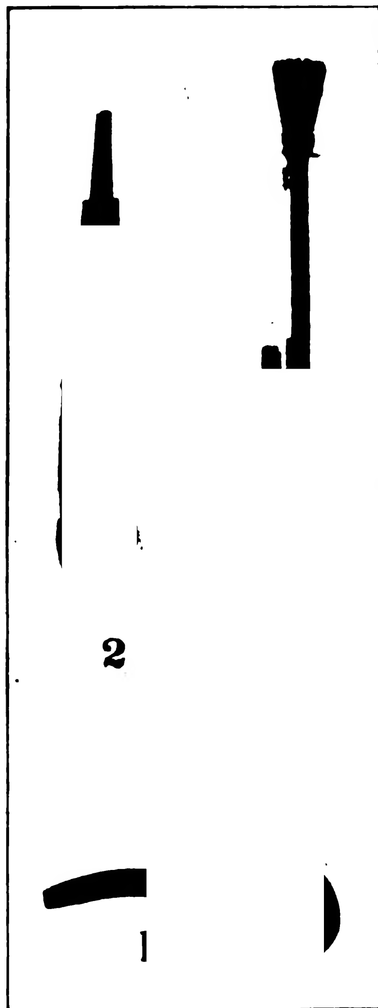
If the skin mentioned by Father Kircher as being inside the chest was really a fact, the description of his Magraketha is misplaced here, for it involves the use of bellows or of the bag-pipe applied to the syrinx, which anticipates the order I have followed in this article.

When we consider what this instrument involved, we must realize that a great advance had been made. In seeking for a new method of filling

1) Athanasius Kircher, *Musurgia,* Book II, Ch. IV, § 3, p. 3.

the pipes with air, they discovered the actuating principle of the open pipe. A box or windchest of a rectangular shape was constructed with a number of holes in the lid corresponding to the number of pipes desired; through another hole in the side of the box a reed enabled the player to fill the box with wind, and then all the pipes sounded at once unless the upper ends were covered by the fingers. As this method only allowed of using very small pipes, there soon followed other improvements. Thin slides of wood were contrived, passing under the holes in the lid of the chest, with a perforation to correspond exactly to the size of the holes: the slides were manipulated from the outside by means of handles termed tongues or keys.

Fig. 3.



The Kronee (1) and the Cheng (2).
From the Galpin Collection.

Instead of cutting off the reed immediately under the knot, a little piece was left which was shaped to a point to form a foot or mouthpiece, and this was placed over the hole in the box so as to split the stream of air in half as it issued from the hole. A narrow fissure was made in the knot or stopped end near the front or outer side of the pipe; a little higher up still in front, a horizontal slit was made in the reed, and the two edges were bevelled inwards. When the wind sent into the chest through the reed found an outlet through one of the holes in the lid, and the plate of air was split by the mouthpiece or foot of the pipe, it became compressed and was forced through the fissure in the knot; it then ascended the pipe in a steady column until it met another obstacle, the upper sharp edge of the notch which produced the rapid flutterings or vibrations necessary for the emission of a note. If the force of the vibrations at the notch be equal to that of the air entering at the upper end of the pipe, the two currents will meet exactly half-way between the two, neutralizing each other and forming

a place of rest called a node (corresponding to nodes in a vibrating string); these conditions produce the fundamental tone or lowest note. Suppose, however, that the pressure of air be increased at the embouchure of the pipe, the meeting of the currents will then take place at one fourth of the whole length of the pipe from the embouchure, forming a node there and another at one fourth from the other end. This will produce the first harmonic, the 8^ve^ of the fundamental, and so on in proper proportion for the succeeding harmonics. It is exceedingly doubtful that the ancients thoroughly understood the question of harmonics at the time at which this Mashrokitha was first constructed.

The Cheng of which an illustration appears with these lines by the courtesy of the Rev. F. W. Galpin, belongs to his collection of musical instruments, which is a very fine one, notable for the completeness of the various groups of stringed, wind and keyboard instruments, and for the fact that with few exceptions the instruments are kept in playing condition. The second instrument, the Kronee of North Borneo, is like the Cheng a free-reed primitive organ. The tone of these instruments is reedy and sweet, having none of the harsh penetrating quality of the oboe. The Cheng or Tscheng is an instrument which is equivalent to the Magraketha of Kircher, an improved *Siao* in fact. It consists of a box or calabash hollowed out to form the windchest and having a tube like a spout let into the side. In the windchest are arranged in a circle 13, 19 or 24 tubes or bamboos of various lengths, all open pipes, each with a foot containing a little loose leathern tongue to produce the necessary vibrations, for in the Cheng, the notches with bevelled edges are replaced by a round ventage hole stopped by one of the fingers. In this leather tongue we have the actuating principle of the harmonium and reed organ.

The name of the instrument which is said to be very ancient was Yu. European travellers describe musical instruments on Buddhist-temples of Ongcor-Wat and Ongcor-Thôm in Cambodia which are supposed to be above 2000 years old. On the bas-reliefs are, according to these travellers, (of whose identity Mr. Carl Engel gives us no clue) flutes, organs, trumpets and drums resembling those of the Chinese[1]).

Pandean-pipes continued in favour with the rustic populations of the West long after the organ evolved from them had eclipsed its humble prototype by the magnificence of its tone and the ingenious complexity of its mechanism. The syrinx was in fact commonly in use during the middle ages when in France it was known for a season (circa 14th cent.) by the name of *frestèle* or *frêtiau*.

1) Carl Engel, Musical Instruments (S. Kensington Handbook, No. 5) p. 46.

At the beginning of this century there was a revival of the popularity of the instrument and quartets were played on four sets of pipes differently pitched. The familiar mouth-organ, the delight of the children, is the representative of the syrinx at the present day. We are however only concerned with the syrinx in so far as it was a predecessor of the organ. During its evolution the syrinx entirely lost its earliest characteristic of closed pipes, and the open pipe of the aulos was substituted, together with a mouthpiece.

Part III. The Bellows and the Bag-pipe.

So far we have considered the forerunners of the organ whose pipes are sounded by means of the human breath, a method of inflating which necessarily very much limited the performance for obvious reasons. Suppose Father Kircher's Magraketha to have really existed, it would probably have struck some ingenious musician, who was tired of blowing into the little feeding pipe at the side, to attach the bellows to it and save his lungs. This forms the next stage in the development of the organ and we are indebted to the bag-pipe for the idea; in fact the principles of the syrinx and the bag-pipe form the essential basis on which the organ grew up little by little and we must therefore bestow some little attention upon this ancient instrument.

The history of the antecedents of the bag-pipe is more or less veiled in the obscurity of ages; in musical histories and dictionaries we generally find the statement that it was in Greek called askaules from ἀσκός a bag, and αὐλός a pipe; in common with many others, no doubt, I pinned my faith on this statement until I began my researches into the origin of the organ. I was then amazed to find how slender a foundation there was for this statement. The only reference given by Liddell & Scott in the Greek Lexicon is, v. Reisk ad Dio Chrysostomos, 381, where I found the following unmistakable description[1]). »And they say that he is skilled to write, to work as an artist and to play (the pipe = αὐλεῖν) with his mouth on the bag (ἀσκός) placed under his arm-pits«. The word *askaules* is not there however, except by inference. The date at which Dio Chrysostom flourished is 100 A.D.; it will therefore scarcely be accurate to state without qualification that the bag-pipe was known to the Greeks by the name of *askaules*. In Martial (A. D. 104 fl:) we find another reference to *askaules*[2]) which for completeness' sake I will quote:

Credis hoc, Prisce,
Voce ut loquantur psittacus coturnicis.
Et concupiscat esse Canus *ascaules?*

1) Dion Chrysostomi editio Adolphi Emperii; Brunswick 1844, p. 728 or LXXI (R, 381. 2) Martial, X, 3, 8 and III, 4.

To which is appended the note: Canus *Nobilissimus tibicen quo Lib. IV, 5. Ascaules autem dicitur utricularius seu qui utrem inflat, quem imitari nolit Canus.*

Should not the bag-pipe be askaulos and the piper askaules? Canus was one of the much fêted virtuosi of decadent Rome. Others may have found references to this word in the older classics, I have not; although I have searched for it in many lexicons and indices to individual works.

Are we to think then that the instrument was unknown to the ancient Greeks? That is a question that will be answered as we proceed with our investigations.

Some theologians and writers on music maintain that the Greeks called the bag-pipe the symphonia, and they give as their authority the verses in Chapter III of the Book of Daniel, which contain the well-known enumeration of the musical instruments used to give the signal for the worship of the golden image of Nebuchadnezzar set up in the plain of Dura. The names of these musical instruments, the keren, mashrokitha, kaithros, sebeka, pesantir, siponya, have been made the basis of a theological controversy which has broken out again and again as to the authenticity of the book of Daniel, whose divine inspiration is now attacked by the rationalists; they and the »higher critics« maintain that three at least of these instruments bear Greek names: kaithros = *kithara*; pisantir = *psalterion*; siponya = *symphonia*; these are at any rate the names given in the Septuagint; this together with a few other contested words, of which according to Lenormant but one remains to which one could possibly assign a Greek origin, is considered sufficient to indicate that the book was written after the conquest of Palestine by Alexander the Great (B. C. 332). The rationalists even go so far as to place the authorship as late as the reign of Antiochus Epiphanes, [B. C. cir. 187], in whom some of the prophecies were fulfilled, in order to account for the latter *as passed events*. In this case the date of the Greek version of the Bible known as the Septuagint [B. C. 285 to 247] would have to be shifted some 150 years at least nearer the Christian Era, else the translation would antedate the original. For authorities in favour of the genuineness of Daniel see Pusey, Hävernick, Keil, Kliefoth, Seiss, and against it Eichhorn, Hitzig, Driver, De Wette, Gensenius etc. The Rev. S. R. Driver in his Introduction to the Literature of the Old Testament even goes so far as to say[1]): »The Greek words demand, the Hebrew supports, and the Aramaic permits, a date after the conquest of Palestine by Alexander the Great«.

The subject lies beyond the scope of this article except inasmuch as it may throw a light on the history of the bag-pipe.

1) S. R. Driver, Introduction to the Literature of Old Testament, 1897, p. 508.

The crucial questions seem to be these:

1) Were the contested instruments, the kaithros, pesantir, and siponya, known in Assyria, and if so at what date?
2) Were they known in Greece and at what date?
3) Supposing the names independently of the instruments to have a Greek origin, is there any unimpeachable explanation to be offered as to the manner in which they reached Assyria and if so at what date?

There is absolutely nothing in the history of the instruments themselves that can stand against the authenticity of the Book of Daniel, for with the exception of the siponya [there are strong reasons to believe this was a bag-pipe] which is not found on the monuments of any country, the musical instruments mentioned are all found on Assyrian bas-reliefs of the 5th century B. C.

Greece cannot lay claim to the invention of either kithara or psalterion, for both are found on the monuments of Egypt and Assyria at a date, in the case of the kithara, 1700 B. C., when as yet Greece possessed no historical record, and the psalterion in the 8th century B. C. in Assyria; whereas in Greece the name as an instrument is not recorded before the 4th century B. C.[1]. The word *psalterion* is derived from *psallo*, to pluck, pull, and it was applied in the 6th century B. C. to the hair[2], in the 5th century B. C. to the bow[3], and in the 4th B. C. to musical instruments[4].

As to the symphonia, I do not consider that the word was ever used to denote a single instrument, and certainly not a bag-pipe.

In the Polyglot Bible[5] the word symphonia is left out in the Greek text of the Septuagint, although given in the Vulgate and the Hebrew; and it only appears in an annotation headed MS. A [which means either the Alexandrine or the Ambrosian MS.] »(η) συμφωνίας«. It is evident that the reverend translators were not a little puzzled by the names of the musical instruments, for, as an instance, they render *ugab* in Genesis psalterion; *nebel* in the Psalms etc. as a psalterion; the *pesantir* of Daniel as psalterion, and the *toph* (Job. 21, 12) finally also psalterion; actually two stringed, one wind and one percussion instrument all rendered by the same name; this speaks for itself and must shake our faith in the Septuagint as to musical matters. The Greek word symphonia is very old and is found in many of the classics. In Homer[6], for instance,

---

1) See Liddell and Scott, Greek Lexicon. — Aristoteles, Problemata XIX, 23, 2. 2) Aeschylus, Persai 1062. 3) Euripides, Bacchae 784.

4) Plato, Lysis 209 B.

5) Biblia Sacra Polyglotta, Wallon, London 1656, the Greek Septuagint compiled from ancient versions. 6) Homer, Hymn to Mercury, 51.

the adjective *σύμφωνος* formed from it is used with the meaning of consonant, harmonious; most writers indeed used the name *συμφωνία* as a concert of voices, or simply as »harmony«. I feel tempted to quote Plato on the subject for his definitions are so striking[1]): »In the harmony of song which is termed concord (*συμφωνία*)« and again: »For harmony is a symphony and symphony is an agreement« (*ἁρμονία συμφωνία ἐστὶ συμφωνία δ'ὁμολογία τις*[2])).

There are but few, very few cases in the classics, in fact, where the word could possibly refer to a single instrument, and the strongest arguments are against the hypothesis. Polybius, the historian [born cir. 204 B. C.] in his description of the court of Antiochus Epiphanes says[3]): »*Quodsi quos forte juvenes tempestuum celebrare convivium censerat statim cum tibia et symphonia* (*μετὰ κερατίου καὶ συμφωνίας*) *aut commessationem accedat*«. This keration, rendered tibia, was perhaps a small horn or an aulos tipped with horn, in any case an Asiatic instrument probably, and the symphonia was a band of singers or of flute-players performing in parts on flutes of different pitch; this opinion is based on the word *symphoniaci*, a term applied by various authors[4]) to specially trained bands of slaves kept by rich men to provide music at banquets, a custom said by Livy[5]) to have been imported from Asia about 187 B. C. Further we gather from the Digesta[6]) that the music of the *symphoniaci* was concerted, and that to such a degree, that if one of the party was absent, it rendered the rest useless[7]).

These writers all lived later then Polybius and their writings are posterior to the introduction of the custom from Asia [which coïncides with the date at which Polybius describes the use of symphonia at the court of Antiochus]; but the further back we place the supposed use of symphonia as a musical instrument like the bag-pipe, the more absurd the hypothesis becomes.

Thus we see that there is nothing in the history of the kithara, the psalterion, and the symphonia, to demand a later authorship of the book of Daniel.

Supposing the disputed instruments to indeed bear Greek names, it is far more reasonable to place their introduction into Assyria before the date of Nebuchadnezzar (cir. 580 B. C.) than after. We know that commercial intercourse existed between parts of Greece and Assyria

---

1) Plato, Cratylus, 405 D (Jowett's English translation).
2) Plato, Symposium 187 (B). 3) Polybius XXVI, 10; 5; and XXXI, 4, 8.
4) Cicero, *Pro Milone* XXI, 55; *In Verrem* 5, XXV 64; cf. Macrobius, *Saturnalia*, lib. II cap. IV, 28.
5) Livius, XXXI, 6. 6) Digesta IX, 2, 22, 1.
7) See Smith's Dictionary of Greek and Roman Antiquities Art. *Symphonia*.

during the VIII[th] and VII[th] centuries B. C.[1]), we know that it was the custom of the kings of Assur to carry away captive musicians and to require of them music: »By the rivers of Babylon . . . . there they that carried us away captive and required of us a song[2])«. Among the many corroborations from profane history, I select the following: »Sapibel its strong city . . . . I captured, the Dunanu and his brothers from the midst of that city alive I brought out. His wife, his sons . . . . male musicians and female musicians I brought out, and as spoil I counted . . . . the musical instruments of his palace[3]).« It is evident that the kings of Assur delighted in music and were glad to hear foreign music and to become acquainted with foreign musical instruments. Assurbanipal from whose cylinders the above is quoted reigned from B. C. 668 for 42 years[4]). Possibly some of the musicians on the plain of Dura were strangers. Assurbanipal enumerates among his tributaries several Greek kings of Cyprus[5]). The brother of the poet Alcaeus[6]) during the reign of Nebuchadnezzar had won fame »at the uttermost ends of the earth by helping the Babylonians (in war).«

The instruments moreover themselves, if Greek, point to a date before the decadence of the art in Greece — which was well advanced before the days of Alexander the Great. This must suffice on this subject and those who wish to pursue the subject further could not do better than study Lenormant and J. Vigouroux[7]), and the translations of the cuneiforms.

It is a curious coïncidence that the bag-pipe was known in Italy, France, and Spain, during the middle ages by the name of *Zampogna*, or *Sampogna*, which strongly recalls the Chaldee sumponya, and that in those countries the word sinfonia should exist side by side with *Zampogna* and with the same meaning which Plato attached to it centuries before i. e.: a concord of sounds. Is it not strange that the word for bag-pipe should resemble the Chaldee word rather than the Greek? and that the Greek word should have retained its original meaning from the days of Homer?

Having failed to trace the bag-pipe in Greece under the name of

1) See Lenormant (F), *La divination chez les Chaldéens*, p. 174 note 2.

2) Ps. 137, v. 3.

3) See George Smith, History of Assurbanipal from the cuneiforms, London 1871, p. 131/132. 4) Ibid. Chronological Remarks, p. 356.

5) Lenormant, *La divination chez les Chaldéens* (which forms part II of *Les sciences occultes de l'Asie*, Paris, 1875) p. 174, note.

6) Alcaeus of Mytilene (fl. 611 BC). Smith, Dictionary of Greek and Roman Biography, gives instances of his brothers as soldiers (vol. I, p. 95), London, 1844.

7) J. Vigouroux, *La Bible et les découvertes modernes*, Tome IV, p. 419: *La musique babylonienne*.

symphonia, we must turn to the Chaldee text of the book of Daniel. As in the manuscript Hebrew Scriptures of the Kethib only the consonants were written down, with certain indications for the guidance of the reader, the vowels sounds being added from memory as handed down by tradition, it is difficult to ascertain what the exact form of the original words was. The Kari, or directions for reading the Kethib with the vowels, was added some centuries after Christ, hence we find in the text *siponia* and in the margin you are directed to read *sumponya*; these directions, I have been told by an oriental scholar, were often an attempt to fix the etymology of doubtful words and this may have happened in the case of sumponya.

Several attempts have been made to give a derivation of the word from the Chaldee, but even the writers themselves do not seem wholly satisfied with them. I have selected two: Mayer and Hävernick suggest the Hebrew stem *sup* (the »p« bring sounded «f«) meaning a reed, and Meier suggests *sap* sounded (saf) = a cover, with a reference to the colloquial Arabic *tsofno* or *tsofano* a leathern vessel for washing or for drawing water[1]. Either of these etymologies would be sufficient to justify our looking upon the sumponya as a bag-pipe.

Regarding the history of the bag-pipe itself, we find that the ancient Egyptians several thousands of years ago were acquainted with the principle of the bag-pipe drone. This fact has been revealed by the straws or beating reeds found within pipes which had been enclosed within mummy cases; there is one at the British Museum with the reed tongue inside, and at Turin, in the Museum of Egyptian Antiquities[2], there is a pipe 23 3/8 inches long with three holes; inside is a short piece of straw which has been partly cut through to about 1/4 of the diameter, the blade of the knife being then turned flat and passed upward, thus raising a strip which served as a beating reed. The Turin pipe will not sound unless the straw is sunk about 3 inches within the pipe, which is the principle on which the drones are constructed, »the pipe moreover could not have been played at any time by the lips direct upon the straw[3]«. Of the actual bag-pipe we have no trace among the many musical scenes painted or carved on the tombs and monuments of Egypt; this is no proof that the instrument was not in use among the pastoral tribes, for the music of the Egyptians like that of the Greeks, judging from the number and perfection of their stringed instruments, must have been of an advanced type; it was interwoven very closely

---

1) See Pusey, Daniel the Prophet, London 1869, p. 30 (note).

2) Sir Gardner Wilkinson, Manners and Customs of the Ancient Egyptians, vol. I, p. 487. 3) Ibid.

with their civil and religious life. One cannot conceive the harsh drones of the bag-pipe mingling with the delicate sounds of harps, guitars and flutes.

It is significant that the accompanying illustration, the oldest extant at present of the bag-pipe — if indeed it can be so termed for it seems to be an instrument partaking of the nature of both bag-pipe and syrinx — should have been unearthed in Asia Minor, at Tarsus in Cilicia; some coins found buried with it warrant the date of the pottery to be 200 B. C. (circa). This locality was well within the sphere of Greek, Hebrew and Assyrian influence. The fragment was discovered together with many others by Mr. W. Burckhardt Barker, who has given the drawing[1]) together with the following description[2]):

Fig. 4.

Instrument connecting the pan-pipe with the organ From Tarsus in Cilicia (W. B. Barker, Lares and Penates, p. 260).

There is also a fragment of the middle portion of another figure playing upon a reed instrument of a more perfect form than the syrinx (see fig. 1) . . . The instrument consists of a vertical row of pipes, the length unknown as the lower portion is wanting; they are inserted into a small air-chest, which appears inflated in the middle part. The right hand is operating upon it with a kind of cushion or compress (the bellows, K. S.) by which he forces the air into the pipes, and which he seems to apply to different portions at will« (in this statement, Mr. Barker seems to be drawing somewhat upon his imagination, as also in the next. K. S.). »There appears to have been a prolongation of the central part across the left arm; the loss of this is much to be lamented; as this would have shown us more of its construction and also how the left hand was employed in playing it. It is firmly fixed to the body; but the upper ends of the reeds are too low for the performer to blow into them with his mouth. The openings in the tops of the reeds are all perfect; nothing is deficient at that end.«

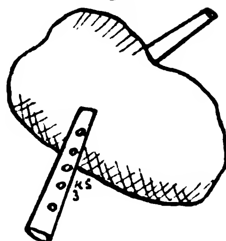
This account makes one long to get a sight of the pottery itself, for if the openings in the tops of the reeds into which the performer blew,

1) The drawing was photographed for this article to ensure absolute accuracy.

2) W. Burckhardt Barker, Lares and Penates, London 1853, p. 260, fig. 69.

are all perfect, the drawing must be faulty, for in it they are made to appear like an ornamental moulding. The Rev. F. W. Galpin with whom I was discussing the illustration, suggested, in order to account for the shortness of the reeds, that this might be an early reed-organ of a primitive nature.

Fig. 5.

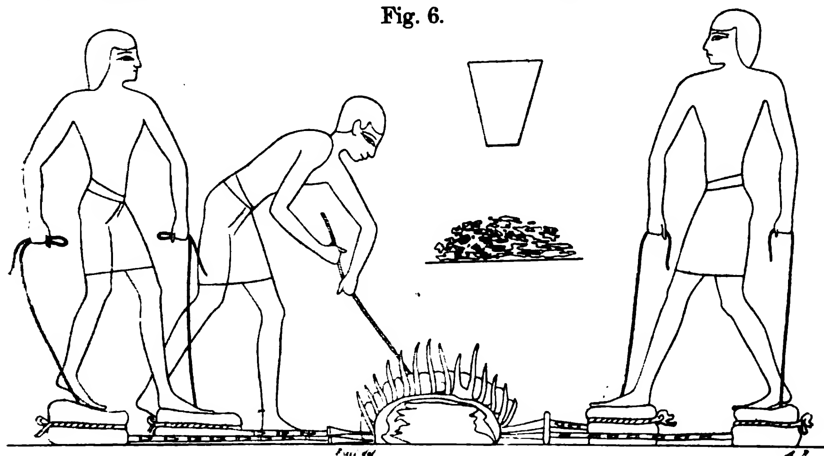


A primitive bag-pipe.

With regard to the lower pipes if they really existed, we must wonder whether they were drones or bass-pipes, and if so what contrivances were provided for enabling individual pipes to sound alone. Unfortunately I do not know the present whereabouts of the sculpture, or I should have made an effort to see it. This illustration is given here out of its place in order to establish the fact that the bag-pipe was a familiar instrument in Asia some centuries probably before its active principle was thus applied to improve the syrinx, two or three examples of which were found by Mr. Barker near Tarsus (see fig. 1).

The bag-pipe was no doubt the outcome in the first instance of a desire to increase the wind supply of the pipes, and as such it presents undeniable affinities with the simple bellows. Primitive bag-pipes like the one illustrated, see Fig. 5, consisted merely of a leather bag or skin into which were fastened two pipes, one for inflating purposes and the second pierced with lateral holes to be stopped by the fingers, and on which the melody was played; the bag was compressed by the arm under which it was held as described by Dio Chrysostom. The use of bellows single and in pairs in forges was known in Egypt before 1500 B. C., as the accompanying illustration, see Fig. 6[1]), testifies.

Fig. 6.



Ancient Egyptian Bellows (1500 B. C.).

1) From Champollion, *Monuments de l'Egypte et de la Nubie*, Paris, 1835—1842, Vol. II, pl. 165, which was photographed in order to ensure an accurate illustration.

The bellows, we read in Champollion, were used for: »*la fonte des métaux (par le feu)*; *deux soufflets sont alternativement manœuvrés au moyen d'une corde*« and the drawing was made after a pair represented on the tombs at Kourna. At that time bellows consisted merely of bags of skin bound round with thongs and having a very long pipe outlet. Bellows of a very similar model brought from Kaffirland may be seen in the Anthropological Section at the British Museum. The bellows were compressed in turn by the blower who threw his weight first on one foot and then on the other, executing a rhythmic step and holding in each hand the cord, with which he also alternately raised the bags or bellows, and allowed them to refill with air as soon as the pressure of his foot was removed. This action is clearly visible in the blower to the left of the drawing.

When the bag-pipe was known in Egypt and when it received the addition of a drone, it would be hard to state, for drone pipes may have been used independently to form a bass accompaniment to concerted music; and unless fresh discoveries are brought to light during the excavations at present being carried out in Egypt, the questions do not seem likely to receive any solution. In the absence of documents to prove the existence of the bag-pipe in Asia in remote times, we must turn to Greece who derived so many of her instruments from Asia and brought them to great perfection.

The bellows (*φῦσα*) were in use in Homer's day, and in the Iliad[1]) there is a vivid description of Vulcan's forge and bellows; it seems as though the latter were of the same kind as the Egyptian; we read that when Thetis entered[2]) she found the lame god flying from fire to fire blowing the roaring bellows, and when he laid aside his work to offer hospitality to his fair visitor, we hear that he lifted or drew the bellows away from the fire: »*Folles quidem seposuit ab igne*«[3]); and again, when he returned to his work: »*Abiitque ad folles; — illos autem recta contra ignem vertit iussitque operari*«[4]).

Having found the various words used for bellows in Greek, the next thing was to search for derivatives (those of askos having afforded little that was of use), and I was rewarded by coming upon an instrument I have not seen mentioned by any writer on music, i. e. the *physateria* or *physallis*[5]) [*φυσατήρια* from *φυσατήριον* Doric for *φυσητήριον* in the nominative plural, a wind instrument, and *φυσαλ(λ)ίς*, *ίδος*, a wind instrument] the words occur apparently only this once in the musical sense and that in the play of Lysistrata by Aristophanes [born 450 B. C.] in which

1) Homer, Ilias, Graeci Polyglotta, Florentiae 1837, lib. XVIII from v. 368 to 470.
2) Ibid, v. 372. 3) Ibid, v. 412. 4) Ibid, v. 468.
5) Liddell and Scott, Greek Lexicon.

he illustrates the evils of the Peloponnesian War. Lysistrata, wife of one of the first magistrates of Athens, prevails on the married women of Athens and Sparta to separate from their husbands until peace should be concluded. The ambassadors who have met in conference are feasting, and as they come forth the following dialogue takes place among those of the citizens standing outside:

Laco: »— O, dearest, take your Physateria[1]) and blow that I may dance and sing joyously about the Athenians and ourselves at the same time.«

Athen: »— Ay! then take the Physallis[2]), I beseech you, for nothing delights me more than to see you dance.«

Hesychius remarks about the Physallis: *φυσαλλίδες: φυσητήρια, αὐλοὶ*, and gives a reference to Lucianus[3]) to whose words *τὰς φυσαλίδας* we find the following note: *»bullas istas inquam inflatas unde cogitur spuma«*. Herodotus in giving an account of the strange manner in which the Scythians milked the mares says[4]): *»φυσητῆρας — ὀστεΐνους αὐλοῖσι προσεμφερεστάτους; fistulas sumunt osseas tibiis simillimas«* in conjunction with which in addition comes the verb *φυσέουσι* = blew or inflated.

The verb *φυσάω* to blow, besides being the proper word to denote blowing the bellows, is sometimes used with reference to the aulos instead of the kindred verb *αὐλέω*; whether this has any special signification I know not, but what is more important, I have found it used in Byzantine times (Porphyry, VII) with the word organ to denote the pneumatic as opposed to the hydraulic: *»Sclavos quoque organa inflaturos* [*τὰ ὄργανα φυσόντας*] *ibi stare non sinat«*[5]).

It seems beyond a doubt that in Lysistrata (l. c.) Aristophanes is speaking of some kind of bag-pipe, whether of the instrument proper with bag compressed by the arm or of the curious instrument so often mentioned in the middle ages under the name of Chorus[6]), the forerunner of the platerspiel[7]), consisting of a bladder enclosed in a sphere of metal with two pipes fastened to it; one short one acting as mouthpiece and inflator and the other with finger-holes for playing the melody. The bladder when violently inflated vibrated against the metal case, producing

1) Aristophanes, Lys. 1242.

2) Ibid., 1245. 3) Lucianus (fl. 160 (?) A. D.), Contemplantes XII, 19.

4) Herodotus, IV, 2 (born 484 B. C.).

5) *De ceremoniis aulae Byzantinae* Lib. I, cap. LXXII, p. 211.

6) See S. Hieronymi *Opera*, tom. V. p. 191, *Epistola ad Dardanum*, and for the description quoted, Viollet-le-Duc, *Dict. du Mobilier français*, Tom. II, p. 250, or Gerbert, *De Cantu*, Tom. II, p. 150.

7) A suggestion I owe to the Rev. F. W. Galpin.

a curious quality of tone: »*Chorus quoque simplex, pellis cum duabus cicutis aereis et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit.*«

On searching in the same manner for the Greek equivalents of drone and their derivatives I was a second time rewarded by finding the curious compound *Bombaulios* [βομβαύλιος], again used by Aristophanes in his play »the Acharnians«[1]). The word is derived from βομβέω-αὐλὸς, a comic compound for askaules, a bag-piper, with a play on βομβυλιὸς, an insect that hums or buzzes[2]). It is probably from this name given to the instrument or at least from a similar derivation that we get the curious and puzzling description of the *Bombulum* of S. Jerome which has been pictured in various fanciful ways by writers of the middle ages. »The Acharnians« was a play brought out at the Lenaea, the festival of Dionysus, in the month of Gamelion B. C. 425. It gained the first prize. The play runs, like Lysistrata, on the evils of the Peloponnesian War. Aristophanes was a bold and often a wise patriot. He had the strongest affection for Athens and longed to see her restored to the state in which she was flourishing in the previous generation. It was with this end always kept in view that he wrote his plays.[3])

In the scene from which our quotation is taken, a Bœotian enters, followed by a slave Ismenias, with a load of vegetables, fish, flesh and fowl. A band of Theban pipers plays him into town. He is willing to do a little trade but Discaepolis takes the best eel as toll for the market, then offers him sardines and earthen-ware which the Bœotian declines, as he has plenty of these at home.[4])

Bœot. Do you put down the penny-royal gently, Ismenias, and do you all you flute-players (αὐληταί) who are here from Thebes blow [φυσῆτε] the dog's tail with your bone-pipes.

Dic. Stop! and go to the crows! You wasps, won't you get away from the doors? Whence have the bumblebee pipers [l, 865], [βομβαύλιον] cubs of Chaeris flown to my door, the accursed wretches?

Bœot. Yea, by Iolaus and welcome stranger! For blowing [φυσάντες] all the way from Thebes behind me they have knocked off the penny-royal on the ground etc.

In Blaydes' edition of Aristophanes the commentary to line 865 reads: »Anglice« droners on the bag-pipe«. There are one or two points in this passage which call for notice: first the use of the verb φυσάω with the bone-pipe played by the auletai, and again further on »blowing all the way from Thebes« [φυσάντες] where it stands for the piping of the bag-pipers; if the instruments had been ordinary auloi the verb

1) Aristophanes, Acharn. 866. 2) Liddell and Scott, Greek Lexicon.
3) Smith's Biogr. Class. Dict. »Aristophanes«.
4) Aristophanes, Acharn., Oxford Transl. of the Classics 1898, p. 42 l. 860 to 868.

αὐλέω would have been used; secondly it is a curious fact that the Bœotians were noted for their bone auloi made from the thigh bone of some animal [as in Ancient Egypt the flute sebi-en-rat][1]). It is as well to recall at this juncture that the aulos was a general term for all pipes sounded with a reed mouthpiece, and that the bag-pipe belonged to this class, hence its rational name in later Greek askaules and the occasional use of the verbs and adjectives formed from aulos in connection with it. The Bœotian calls the pipers *αὐληταί*, for instance, it is only Dicaepolis in satire who calls them Bombaulion.

»The Language of Aristophanes, says Lemprière, is elegant in the last degree, a specimen of the purest Attic; he employs it with the greatest dexterity in all its shades of difference, from dialogue to dithyrambic songs ... He expected from his audience considerable skill in poetry and more especially they must retain almost word for word the master-pieces of the tragic writers to understand his parodies. And what presence of mind was necessary to catch in passing that light and hidden irony, those unexpected sallies, strange allusions, frequently indicated by the mere turn of a syllable.«[2])

The passage in which the bag-pipe is mentioned is just one of these flights of irony. Aristophanes was an Athenian of the Athenians who looked down on the intellect, the literature, and arts, of the other cities. One must not think that the introduction of the Bœotian pipers was accidental or a piece of local colour. It is possible of course that the Theban citizens occasionally marched from place to place to the sound of the bag-pipe; but it is unlikely, for they were renowned for their musical taste and abilities, and here they cut but a poor figure, those »bumble-bee pipers«, as the representatives of musicianly Bœotia; the ultra-refined taste of the Greece of Aristophanes' day would not have been so much outraged had the pipers been a band of shepherds or rustics, but the sting lay in making them Thebans — from the chief town of Bœotia itself. We cannot but admire the consummate skill of the satirist in choosing the bag-pipe of all instruments; he showed that he was intimately acquainted with the musical history of Bœotia by emphasizing the bone pipes, which their remote ancestors Cadmus and his followers had probably introduced from Phoenicia. The Athenians affected to regard the Bœotians as naturally stupid[3]), but this was by no means a correct estimate of the nation that gave birth to such generals as Epaminondas and Pelopidas, to Hesiod, Pindar, and Plutarch, and who boasted the possession of Mt. Helico sacred to the Muses. Undoubtedly what drew from Aristophanes that shaft of satire was the reputation of the Bœotians as excelling in the art of music, and that explains

1) Wilkinson, op. cit. vol. I, p. 485. 2) Lemprière's Class. Dict. »Aristophanes«.
3) Lemprière's Classical Dictionary, »Boeotia«.

why in »the Acharnians« the impression is given that their renown as droning pipers was proverbial. To us this passage is most important since it gives evidence that the bag-pipe of the 5th century B. C. in Greece had drones, and that the instrument was sufficiently well-known by the people not to require mention by name.

Even Plato has something to say about the bag-pipe, and in the same vein, if I mistake not. The passage reads thus[1]:

ταῦτα ὦ φίλε ἑταῖρε Κρίτων, εὖ ἴσθ', ὅτι ἐγὼ δοκῶ ἀκούειν, ὥσπερ οἱ χορυβαντιῶντες τῶν αὐλῶν δοκοῦσιν ἀκούειν, καὶ ἐν ἐμοὶ αὕτη ἡ ἠχὴ τούτων τῶν λόγων βομβεῖ καὶ ποιεῖ μὴ δύνασθαι τῶν ἄλλων ἀκούειν.	This, dear Crito, is the voice which I seem to hear murmuring in my ears like the sound of the flute in the ears of the mystic; that voice I say is humming in my ears.

Here again we find in conjunction *aulos* and *bombei*; the former indicating a reed instrument, the latter giving an unmistakable clue as to its identity, by the allusion to the humming tone of the bag-pipe drone. Perhaps in time other allusions to this instrument will be traced in the classics. After Plato there is a gap of over two centuries before the invention of the hydraulic organ by Ctesibius or Hero of Alexandria, when we leave the domain of hypotheses for that of certainty. After this period the history of the bag-pipe ceases to bear on the evolution of the organ and therefore has no place here. Under the Roman Empire it rose into favour and occupied a position in Music to which it never attained among the Greeks proper. The Roman emperors and people delighted in the *tibia utricularius*, as it was styled by them, and also in other wind instruments of coarse unmusical tone. Nero, we hear, towards the end of his life made a public vow that if he continued in the peaceable enjoyment of the empire, he would, in the games he designed to give for his success against the rebels, appear upon the stage to manage the water-organ and also to play the flutes (choraules) and bag-pipe[2]).

Fig. 7.

The Magrepha d'Aruchin. (From Ugolinus.)

The bellows had during the lapse of centuries no doubt assumed

1) Plato, Crito 54 D (Jowett's English Oxford translation 1892).

2) Suetonius, Nero, 41 (S. Clarke's translation and text).

pretty much the same shape as at the present day, and consisted of two flat boards connected by folds of goat skin which formed an air-chamber; the leather was prevented from collapsing by two or more hoops which acted like ribs. An opening was made in the lower board and veiled on the inside by a flap of leather which acted as a valve, allowing the air free entrance, but preventing its exit. The air-chamber was provided with a pipe of smaller diameter than the valve, and when the upper board was raised, the outer air pressing on the valve entered and filled the cavity; on pressing the board down, the air became compressed, closed the valve and was driven with force through the pipe. The wind thus supplied was of course not continuous, owing to the bellows having to be refilled after each puff; by using two bellows this was in a measure remedied, though the wind was even then not regular. This is the principle of the bellows and when applied to the early organs, the air was driven through the bellows into the air-chest whence it sought egress through any narrow slits in the lid [mentioned in Kircher's »Magraketha«] which happened to be left free by the withdrawal of the slide; the air was drawn thence into the organ pipe where the tone was produced under the same conditions as for the mashrokitha (Magraketha). This instrument is declared to be the *Magrepha d'Aruchin* which is mentioned in the Talmud.

Fig. 8.

Hydraulic organ. (Carthage Museum).

The only available translation[1]), however, is so obscure in the description of this instrument, that I give Ugolino's[2]) instead: »The Magrepha d'Aruchin was a musical organ like our church organs, for as the Schilte Haggiborim teaches, it consisted of several rows of pipes and was blown by bellows; it had besides holes and small sliders answering to each pipe, which were set in motion by the pressure of the organist; the vent-holes being open, a wonderful variety of sounds was produced.« Whether or no this was the Magrepha used in the Temple at Jerusalem, to which Jerome alludes also in the spurious letter to Dardanus before mentioned, we know not; but we feel sure that some such organ must have existed before the invention of the Hydraulic organ, in which the compression of the air by means of water was an improvement on the bellows, for it afforded a continuous supply of wind which enabled the performer to produce perfectly sustained notes, an impossibility with unweighted bellows. A photograph of the most perfect model of the Hydraulic organ yet found is subjoined to complete the subject.

The original is a piece of pottery about seven inches high, excavated from the ruins of ancient Carthage and deposited in the Museum, to whose courteous director I owe the photograph. The great value of this document is that the piece of pottery is not a bas-relief but complete back, front and sides. The artist has copied his model so accurately that we can trace in it every point described by Vitruvius[3]); a fac-simile of this interesting relic of the 1st or 2nd century A. D., is now being constructed of which I hope to be permitted in a future article to give a full description, together with many photographs. In conclusion, we have seen that the precursors of the organ were primarily the simple reed-pipe, the syrinx and the bag-pipe, and secondarily the instruments obtained by the union of the syrinx and bag-pipe, with the subsequent addition of the bellows.

The reed-pipe, syrinx, and bag-pipe, were presumably known in Egypt and Western Asia, as they were in China; but of Greece alone can this statement be affirmed with certainty, for we have found indications that all three instruments were in use there from remote antiquity.

---

1) Talmud translation by Moïse Schwab, tom. VI (Soucca) p. 47, 17; (Tamid III, 8 and VIII, 6.

2) Blasius Ugolinus, *Thesaurus Antiquitatum Sacrarum*, Venetiis 1744—69 Tom. XXXII, p. 1121.

3) Vitruvius, Pollio X, 13.

La Festa d'Elche

ou

le drame lyrique liturgique

La Mort et l'Assomption de la Vierge

par

Felipe Pedrell
(Madrid).

Introduction.

Ce que nous allions voir à Elche, quand nous prîmes pour Alicante le premier train du matin, le 14 août dernier, ce n'était pas la fête d'une ville avec sa cavalcade, sa bataille de fleurs, son concours musical de sociétés et d'orphéons, ses courses de taureaux, et les indispensables jeux floraux. Toutes ces fêtes banales presque toujours vulgaires, nous les laissâmes à Alicante. Ce que nous allions voir à Elche, avec quelques intimes amis, c'était une chose très intéressante que l'on ne peut voir en aucun autre endroit de l'Espagne ou de l'étranger, et même en aucun autre temps de l'année que le jour de la Vierge d'août — selon la dénomination populaire espagnole — et la veille de la fête. Elche! . . . A mesure que le train s'éloigne d'Alicante, il laisse derrière lui le sanatorio *Bussot; à droite le cap de Sainte Pola, au milieu de la courbe formée par le cap et la baie d'Alicante, l'odalisque levantine, s'élèvent, échine onduleuse hérissée de pics altiers, les monts de Calpe (Sierra Sagra), — qui servent de guide aux marins à cause de la brèche ouverte heureusement à la partie occidentale et connue sous le nom de Cuchillada ou Brèche de Roland par analogie avec la légende du paladin de Charlemagne. Les champs arides et presque abandonnés, peuplés d'arbres çà et là, que nous laissions derrière, dans cette interruption de toute végétation, aussitôt après notre sortie d'Alicante, formaient une mise en scène dont la décoration changeait insensiblement et rapidement. Les blanches maisonnettes de la campagne étaient aussitôt suivies de nombreux et différents arbres vivaces et de palmiers. La végétation augmentait considérablement à mesure que nous nous approchions d'Elche; et, quand nous fûmes tout près, nous nous trouvâmes dans un bois touffu, une immensité verte qui n'avait pas de limites. Des milliers d'élégants palmiers berçaient leurs splendides couronnes de palmes et leurs grappes de dattes sur un grand tapis de grenadiers montrant l'éclatante rougeur de leurs fruits, et le décor avait un aspect de nouveauté et de grandeur, et en même temps de délicatesse et de charme,*

— paysage pittoresque, comme en ces villes orientales que nous décrivent les voyageurs. Cela ressemble à la sublime et étrange vision où la pensée évoque des régions jamais visitées, jamais devinées, car l'on n'y voit que le ciel et le merveilleux spectacle de la nature dans sa plénitude et sa fécondité de vie, de lumière et de splendeur.

On était, en effet, en plein Orient. Ces maisonnettes basses et inégales, sur lesquelles on ne voit aucune tuile, uniformément couvertes de terrasses, où, semble-t-il, vont se parfumer les femmes arabes, pour, la nuit, à la lumière de la lune, entonner les mélancoliques airs algériens; ces palmiers qui servent de fond et d'encadrement aux éclatantes maisons; ces rafales de pourpre et d'or crépusculaire, au matin, silhouettant les palmiers et formant une auréole fantastique à ces immobiles aigrettes, — tout ce tableau si simple et si solennel, si nouveau et si merveilleusement beau, n'est-ce pas Jérusalem, ou Damas, ou les faubourgs d'Alexandrie?

*Sur ce monticule qu'un enfant du pays nous indiqua (*Alcudia, *en arabe, signifie hauteur, monticule) fut assise l'antique colonie* Immunis Illici Augusta, *centre romain fameux et très peuplé, origine de la moderne Elche qui en a conservé avec peu d'altération le nom primitif*[1]).

Ce que nous allions voir à Elche, ce n'était point, comme le croyait un ami, un Auto Sacramental, *car les spectacles représentés en l'honneur du Sacrement Eucharistique n'arrivèrent que plus tard, mais un vrai drame lyrique liturgique figurant la mort et l'assomption de la Vierge et qu'on chante aujourd'hui avec le même texte et, sauf quelques exceptions, la même musique que dans le passé lointain.*

Je connaissais très bien la musique de la Festa *et tout ce qu'on a écrit — très peu, à vrai dire, — sur l'importance littéraire du poème; et même cela me permit de faire entrer l'étude de ce rare document dans une de mes leçons à l'École d'Études Supérieures de l'Athénée de Madrid, au cours de l'année 1897—1898. Un ami m'avait d'ailleurs envoyé une copie photographique de la partition du drame sacré, ce qui m'avait mis en état de compléter la leçon en question par l'audition des fragments principaux de la partition.*

Je connaissais bien tout cela, et j'avais encore d'autres doutes sur l'antiquité relative de ce drame que je crois être une restauration d'un autre drame plus ancien (nous verrons cela plus loin); mais ce qui me manquait, c'était de connaître le lieu de la scène, Elche, et de savoir comment on exécute aujourd'hui cette œuvre dont l'onction et la poésie religieuse ne pouvaient qu'être assombries et adultérées par une interprétation maniérée ou vulgaire.

C'est pour cela, je le répète, que nous allions à Elche, groupe de joyeux

1) *Elece, Hilici, Elx, Ells, Elchii, aujourd'hui* Elche.

amis sortant d'Alicante au matin du jour indiqué. Mon excellent ami, le maire d'Alicante, M. le Barón de Petrès, avait télégraphié à son oncle, riche propriétaire d'Elche, Don Luis Crux et Pascual de Bonanza. Celui-ci nous logea tous dans sa vaste et noble demeure, modèle de ces sévères et confortables maisons où vivaient jadis avec tant d'aisance les familles fortunées: on y respire l'atmosphère du passé et l'on y trouve la galante et cordiale hospitalité, sans artifice ni flatterie sociale, puisque l'illustre maître s'appelle simplement descendant de la famille des Bonanza.

Notre curiosité étant avivée et excitée par les belles sensations éprouvées, il ne restait qu'à ne pas avoir de désillusions, le soir, pendant la représentation d'un spectacle complètement disparu et qui ne s'est conservé, que je sache, ni en Espagne ni à l'étranger[1]*. Tout au moins je n'ai connaissance d'aucun spectacle semblable à ceux-ci, qui avaient pour scène l'enceinte même des temples.*

L'étude de nos anciennes institutions, en ce qui touche la matière des spectacles, possède, en le drame d'Elche, un document vivant, que l'on peut voir et entendre, grâce à la constance et l'enthousiasme, bien dignes d'éloges, avec lesquels Elche conserve sa belle fête traditionnelle. Les bons habitants d'Elche sont au plus haut point attachés à ces fêtes; la confrérie qui en faisait les frais les suspendit à l'occasion de la mort du prince Don Carlos, fils de Philippe II et, pendant plusieurs années, négligea de les rétablir: mais, de fortes pluies et de la grêle étant survenues, causant grand dommage dans la région, les habitants d'Elche attribuèrent ces calamités à l'absence de la fête traditionnelle. Le conseil municipal, pour apaiser le public, vota (11 mars 1603) de rétablir la fête à ses frais, décrétant que jamais rien ne pourrait la supprimer, pas même les cas imprévus comme la mort de personnes royales, &c; cette détermination fut alors consignée dans un écrit solennel qu'on trouve joint au livre des Conseils, et pour qu'on pût payer les frais on établit, en vertu de permissions (1608), le droit par tête, c'est-à-dire une sorte de perception ou impôt. Je néglige volontairement tels autres détails et documents, étrangers à cette étude.

I.

La fête a lieu tous les ans dans l'Eglise principale, temple spacieux et très élevé, avec de grandes tribunes sur les chapelles, qui semble construit exprès pour ce spectacle[2]*.*

1) *La Passion de Ober-Ammergau est une chose bien distincte du drame d'Elche par ce seul fait que ce dernier est entièrement chanté.*

2) *L'actuelle église de Sainte Marie de l'Assomption, est la troisième construite dans le même lieu. La première pierre fut posée le dimanche 2 juillet 1673; la construction en fut terminée au commencement du siècle suivant. Dans sa nef principale et ses chapelles peuvent entrer aisément trois mille âmes, selon le calcul d'un bon chroniqueur.*

Le drame a deux parties. La première intitulée la Vesprá *se représente la veille de l'Assomption au soir (14 août) et la seconde, la* Festa, *le jour suivant, fête de la Vierge (15 août), également le soir. Quand s'approche cette date, les chanteurs qui doivent représenter le drame commencent leurs essais (ils sont choisis entre les meilleurs); on sort des coffres les habits des personnages, et on monte les châssis et la machine qui les meut. On dispose au point d'origine de la coupole une toile immense qui représente, à sa manière, la demeure céleste; elle est arrangée de telle manière, qu'une fois ouverte, elle permet de voir descendre un immense globe —* magrana *(grenade) comme l'appelle le peuple — divisé en huit parties ou segments, qui s'ouvre majestueusement et se balance comme une branche du palmier, pour laisser voir, dans son intérieur couvert d'or, le messager du Seigneur présentant à la Vierge la palme symbolique; une autre fois on apercevra un très beau petit temple, appellé* Ara coeli: *à son centre un prêtre*[1]) *porte dans ses mains la petite image représentant l'âme de la Vierge, et, tout autour, semblables à des anges, des musiciens jouent de la harpe, de la cithare, de la mandoline, produisant un accord persistant, répété d'une façon rythmique et grandiose en sa monotonie; une autre fois, vers la fin, ce sera un autre objet semblable, dans lequel la Trinité, se trouvant sur la route de la Vierge en son ascension, la ceint de la couronne de reine et impératrice du ciel et de la terre.*

Le temple se transforme complètement, les attributs sacrés étant enlevés des chapelles pour éviter des profanations. On couvre la base de la coupole avec la toile sur laquelle est figurée, comme je l'ai dit, le ciel, et qui cache la machine et le châssis des manœuvres pour la représentation. Au centre on construit une scène (catafalque) entourée d'une balustrade de bois. D'un côté on y place un lit impérial destiné à la Vierge. De la scène jusque près de la porte principale de l'église s'étend un plancher incliné, avec balustrade. Cette rampe forme la montée par laquelle arrivent en scène les personnages du drame sacré. Sur le catafalque ou scène il y a quelques fauteuils, un pour l'archiprêtre, un pour le maître des cérémonies, d'autres pour les prêtres de la paroisse, revêtus d'habits sacerdotaux, et, derrière, se trouve une estrade pour le conseil municipal qui assiste au spectacle. Le chevalier porte-étendard *et les deux* sieurs élus, *nommés chaque année pour cette charge, et choisis entre les nobles, les avocats, les magistrats et le peuple, pour présider et, pour ainsi dire, faire les honneurs de la fête, ont des sièges*

1) *J'en ai connu un — dit un témoin — qui en raison d'un vœu représenta durant toute sa vie le rôle de monter jusqu'à la coupole de l'Eglise, à une hauteur vertigineuse, la petite image qui figure l'âme de la Vierge; même quand il fut vieux et aveugle, il ne craignit pas de confier son existence à une corde fragile et à un ensemble de machines encore plus vieux que lui.*

réservés sur la partie la plus élevée de la montée, ainsi que deux demoiselles, servantes de la Vierge.

Des files longues et serrées de bancs, de chaises, de banquettes, de toute espèce de sièges, remplissent l'espace disponible, et, bien que chacun ait un billet désignant sa place, la confusion est très grande. Bien avant que commence la fête, la multitude arrive et le vaste temple devient encombré. Ce temple montre, comme l'écrit M. le Marquis de Molins *dans son discours de réception*[1]), *comme des sculptures de Berruguete ou mieux de Churriguera, des figures vives groupées en d'audacieux raccourcis sur les frises et les piédestaux, sur les architraves et corniches. Si, à la porte, vous rencontriez, les larmes aux yeux et retirant de leur tête le foulard de tartan, des voyageurs venus d'Alger, comme il y en a chaque année, qui ont traversé la mer pour jouir du pieux spectacle; si vous regardiez monter cette machine que suivent tous les yeux et vers laquelle s'élèvent des nuages d'encens, tandis que descend d'en haut une pluie d'or et de fleurs; si vous écoutiez les chants et les sons des mandolines des trouvères, confondus avec les hymnes du rite grégorien et l'orgue de la liturgie romaine; et si vous entendiez, à la fin, parmi des sanglots et des vivats, parmi le tonnerre des trabuques et des cimbales, éclater le* Salve Regina *entonné dans l'Eglise, avec les* viva! viva! *que rugit, frénétique, l'enthousiasme populaire; si vous pouviez contempler et ressentir tout cela, je présume que vous ne vous défendriez pas de vous écrier, comme moi: Ici les rois troubadours ont laissé leur empreinte; par ici a passé cette race pieuse et aventurière qui reconnaissait la domination de l'Eglise et se battait pour les Albigeois: cette génération est la descendante de celles qui poussaient le char triomphal de Sainte Rosalie à Palerme et les* Rocas del Corpus *à Valence; toute cette fête est un monument irréfragable de la dynastie barcelonaise, jadis couronnée à Rome par le pape et qui escortait à Byzance les religieuses pompes des empereurs d'Orient.*

La scène du temple étant prête, on y place tous les accessoires de la représentation, premièrement sur les colonnes de l'abside le bosquet représentant le jardin de Gethsemani, la montagne figurant le Calvaire, et le sépulcre rappelant celui où ressuscita le Rédempteur; puis, sur la scène ou catafalque, un magnifique lit d'ébène plaqué d'argent, qui doit servir pour là mort de la Vierge.

Plus s'avance l'heure de la représentation, plus les attardés se disputent les quelques places demeurées libres. La foule remplit tout, les autels, les entre-colonnes, les tribunes. Les éventails, offerts très à propos par le conseil municipal aux invités de la fête, agitent sans cesse l'air chaud du

---

1) *De l'Académie d'Histoire.*

temple quoique toutes les fenêtres et portes soient ouvertes. Le chant des Vêpres se perd dans les profondeurs de l'abside, et, soudain, tout le monde se tait, regarde, écoute. La fête commence.

II.
Représentation de la première partie du Drame d'Elche.

Ce fut d'abord la fête de la Vesprá, *première partie du drame lyrique liturgique. Vêtus à l'étiquette pour faire les honneurs de la fête en allant accueillir aux portes du temple les personnages qui interviennent dans l'action, le porte-étendard (cette année-ci M. le Marquis de Gibraleon, fils de M. le Marquis d'Asprillas et duc de Bejar) et les deux sieurs élus quittèrent leurs sièges et descendirent la rampe qui mène à la scène, sous la coupole. Peu après notre arrivée au temple, quand nous fûmes commodément installés dans une tribune bien aérée, les introducteurs des personnages revinrent, accompagnant la Vierge (un enfant, vêtu d'un ample manteau de soie bleue, tunique blanche et auréole ou nimbe d'argent) les deux «Maries muettes» (par opposition à la Vierge ou Marie chanteuse*[1]*), car les deux autres ne chantent pas) et les autres jeunes gens représentant des anges et des élus: vêtus de tuniques jaunes, avec des ceintures rouges, ils disposent des couronnes de fleurs sur les coussins où la Vierge s'agenouillera.*

Le cortège des Maries, des anges, et des élus, s'avance, et la Vierge, agenouillée sur le devant de la scène, au passage des objets qui lui rappellent les actes principaux de la passion de son fils (le Jardin de Gethsemani, la croix et le tombeau) exhale les sons plaintifs et aigus qui révèlent l'état de son cœur, lacéré par la solitude et les ressouvenirs (No. I de la musique).

La musique de cette strophe se répète accablée successivement devant le jardin, la croix et le sépulcre.

Ensuite la Vierge monte sur la scène et, agenouillée sur un beau lit monumental, «chante sur le thème du Vexilla regis*» (comme le dit une indication du* consueta[2]*), — et* more hispano, *la strophe suivante:* Gran desig me a vengut al cor *(No. II de la musique).*

---

1) *Les deux enfants qui interviennent dans l'action chantée, Marie la chanteuse et l'Ange qui apparaît dans la scène que nous appellerons la seconde partie du drame, sont élus habituellement entre les meilleures voix qui se trouvent dans le peuple, après divers essais auxquels doivent se soumettre également tous les autres interprètes, qui chantent ou jouent dans cette œuvre. Selon ce qu'on nous a rapporté on avait jadis coutume de placer dans les tribunes du chœur les chanteurs qui, le jour de l'épreuve générale (10 août), n'avaient pas été reçus: ils y chantaient le* Gloria Patri *ou le chœur général du couronnement de la Vierge, qui termine le drame.*

2) *Ou partie du souffleur pour le directeur ou maître de chapelle.*

A peine la Vierge a-t-elle exprimé l'ardent désir de son cœur (voir son fils aimé) que les portes du ciel s'ouvrent[1]) *et le nuage*[2]), *dans lequel est caché à tous les yeux l'Ange ou l'envoyé de Dieu, descend. Quand apparaît sur la porte du ciel la machine, l'artillerie fait entendre une salve, l'orgue, les ménétriers et les cloches se mettent en jeu. Quand le nuage arrive à une certaine distance, toutes les manifestations de joie de l'artillerie, des instruments et des cloches se taisent, la machine s'ouvre, l'Ange apparaît, tenant une palme dorée, et se met à chanter quatre strophes, sur la mélodie suivante (No. III de la musique).*

Après avoir salué la reine du ciel, l'envoyé céleste manifeste dans ces quatre strophes que l'Unique attend sa glorieuse Mère dans la demeure céleste et que par mission du Tout-Puissant il lui apporte une palme qu'elle devra faire porter devant elle, quand on la conduira au sépulcre. Il s'approche de la Vierge réjouie de cette nouvelle, s'agenouille devant le catafalque, auprès d'elle, et, ayant baisé la palme, la lui pose sur le front en signe d'adoration. Elle la reçoit aussi cérémonieusement (et répond sur le ton de Vexilla regis*) c'est-à-dire en chantant les paroles du texte*

Angel plaent è illuminós,
Si gracia trop yo etc.

sur la même musique que la strophe du numéro II.

Ce chant terminé, l'Ange répond, tout en s'élevant peu à peu jusqu'au ciel, annonçant que par ordre du Dieu Tout-Puissant les apôtres arriveront des confins du monde; la machine se ferme, quand elle arrive à une certaine hauteur, disparaissant dans le ciel; la porte se ferme aussi et pendant ce temps «résonnent de nouveau les ménétriers, les cloches et les autres instruments».

Pendant ce temps, sur la large montée avance, avec des exclamations, l'apôtre Saint Jean, qui chante la mélopée: Saluts, honor é salvament *(No. IV de la musique).*

La Vierge répond sur le ton de Ay trista vida corporal! *«et fait don à Saint Jean de cette palme mystérieuse descendue du ciel, le chargeant de la porter devant elle, quand son corps sera conduit à la tombe; le disciple aimé la baisant et la posant sur sa tête, comme le fit l'Ange, en signe de vénération, s'exprime sur le ton d'une mélodie semblable à celle du numéro IV.»* «Ay trista vida mortal! Oh mon cruel etc.» *Et se dirigeant ensuite vers la porte par laquelle entrent quelques apôtres, il ajoute:* «O Apostols è germans etc.» *Saint Pierre entre, rend hommage à*

1) *Pour les indications du drame je suis le texte du Consueta, car il est le document le plus fidèle et vrai. Il ne contient pas les intérprétations fantaisistes de ceux qui n'ont pas tenu ce document sous les yeux.*

2) *Le globe, la* magrana.

Marie, embrasse Saint Jean et, sur le ton de la première strophe de celui-ci, chante: «Virgen, humilde flor! Salut os dé Dios omnipotente!» *Pendant qu'il chante entrent, deux par deux, six apôtres, gravissant la montée; trois autres entrent, Saint Jacques et deux autres, chacun par une porte, et réunis sur la montée entonnent le chant à trois:* O poder del alt Imperi *(No. V de la musique).*

C'est une espèce d'hymne de reconnaissance au Sauveur qui de miraculeuse manière les a réunis tout à coup et amenés des différentes terres où ils prêchaient sa doctrine. Quand se termine le ternario *ou chant à trois voix, ils montent sur la scène où se trouvent les autres et ils saluent la Vierge par le chant* Salve, Regina Princesa, *où des vers latins et limousins sont entremêlés (No. VI de la musique).*

Quand la salutation est terminée, Saint Pierre demande: «Qué significa a questa congregació?» *La Vierge reprend sur le ton de* «Ay trista vida corporal» *(No. I) en prenant congé des disciples de son fils. Elle s'étend sur le lit, on lui place un cierge allumé entre les mains et la figure du garçon qui tenait le rôle de Marie est remplacée par un mannequin, placé dans le lit sacré.*

Les apôtres chantent agenouillés devant l'image qui repose comme une morte: «Oh cos sant glorificat» *(No. VII de la musique).*

*Alors apparaît dans la coupole l'*Ara coeli; *le chœur des élus entonne, en haut de la machine qui descend lentement, trois strophes du chant* Esposa en Mare de Deu *(No. VIII de la musique).*

La machine monte de nouveau dans les hauteurs, et tandis qu'elle s'élève lentement et majestueusement, l'atmosphère se remplit des sons de l'orgue; les cloches portent la bonne nouvelle au peuple et aux alentours de la ville et la représentation se termine parmi les vivats de la multitude attendrie et les vivats de ceux qui restent, immobilisés par la foule, autour du temple.

III.

Représentation de la seconde partie.

La Festa *proprement dite ou l'Assomption, seconde partie du drame lyrique liturgique, a lieu, comme je l'ai dit, le soir du 15, après Vêpres, comme le jour précédent. Au matin de ce jour solennel, et comme véritable intermède de la représentation de la* Vesprá *et celle de la* Festa, *se fait un enterrement par les rues de la ville, accompagnant l'espèce de litière où est l'image de la Vierge — dont le visage, pour que l'illusion soit plus complète, est couvert d'un masque aux yeux fermés, — et ceux qui, la veille, firent les apôtres, ferment le cortège funèbre, Saint Pierre faisant rôle de prêtre, avec les clefs à la main, accompagné d'un diacre et d'un*

sous-diacre, et suivi du conseil municipal, des sieurs porte-étendards et élus, corporations etc. —

Si dans la première partie du Drame domine presque exclusivement l'élément religieux, en revanche dans la seconde intervient celui que nous pourrions appeler populaire, comme le démontre l'exposition que l'on verra ci-après.

Les apôtres apparaissent au temple, excepté Saint Thomas, escortés d'une longue suite d'anges, de Maries, d'élus, qui restent sur la montée tandis que les apôtres montent en scène, après avoir adoré la Vierge et convenu d'inviter les pieuses femmes à accompagner le cadavre de la Mère de Dieu (No. IX de la musique). Ils descendent au couloir et vont à sa rencontre (No. X de la musique). Tous étant réunis (ils adorent la Vierge en montant de nouveau au catafalque), Saint Pierre prend la mystérieuse et symbolique palme et la remet à Saint Jean (No. XI de la musique).

Agenouillés autour du lit ils chantent une espèce de planctus, *auquel Saint Jean répond, promettant, quand il reçoit la palme précieuse, de faire ce que veulent les apôtres et la Vierge. On chante alors une autre espèce de* planctus *(No. XII de la musique).*

La prière terminée, entonnant le psaume In exitu Israel de Ægypto *(un verset en chant grégorien et un autre en faux bourdon), les apôtres prennent dans leurs bras le corps sacré tandis que par l'autre extrémité du couloir entrent beaucoup de Juifs qui chantent le typique* spezzatto *suivant (No. XIII de la musique).*

Les Juifs réclament pour le Dieu Adonaï *le corps de cette femme. Les apôtres refusent, vont au devant d'eux, les empèchent d'avancer, et Saint Pierre, tirant du fourreau la traditionnelle épée, entreprend avec eux un combat dont ils sortent vaincus, si bien que, les mains croisées et levées, ils marchent derrière les disciples, et, repentants, adorent à genoux la Vierge, la priant d'intercéder le Dieu Adonaï, pour qu'il lès laisse sains et saufs de pêchés (No. XIV de la musique).*

Après cela les apôtres demandent: «Croyez-vous, vous tous, que la Vierge est mère immaculée du fils de Dieu?» (No. XV de la musique).

Les Juifs répondent en demandant le baptême: «Nous le croyons tous et en cette foi nous voulons vivre et mourir» (No. XVI de la musique). Et ils terminent en chantant un hymne de louange «à l'humble Mère de Dieu».

Les apôtres prennent alors l'image dans leur bras et tous ceux de l'entourage, même les Juifs, portant chacun leur cierge, simulent l'enterrement, en psalmodiant de nouveau le In exitu Israel de Ægypto, *jusqu'à ce que, ayant fait le tour de la scène, et l'image étant remise à la première place, ils entonnent le chant* Ans de entrar en sepultura *(No. XVII de la musique). Adorant encore une fois le corps de la Vierge, ils l'ensevelissent, tandis*

*que descend l'*Ara coeli *avec quatre anges, chantant, et jouant harpes et mandolines. L'appareil s'arrête près de l'ouverture du sépulcre tandis que ceux de la machine laissent entendre un nouveau chant «Levez-vous, Reine très haute, Mère de Dieu Tout-puissant etc.» Et ici le* consueta *dit: «Dans le tombeau doivent se trouver des personnes habiles, pour savoir donner l'image aux anges». La machine monte et elle s'arrête en même temps que le chœur des anges entonne la première strophe; alors entre le dernier personnage du drame, Saint Thomas, avec de grandes manifestations de surprise et d'admiration. Aussitôt que le chœur des anges a fini la dernière strophe citée, il s'écrie: «Quel grand malheur! Pourquoi n'ai-je pas été présent à ce saint ensevelissement? Pardonnez-moi, Vierge pieuse,car les affaires des Indes m'ont retenu». Et il chante sur la lettre de ce texte (No. XVIII de la musique).*

*Entre des nuages de pieux encens et l'abondante pluie de parfums et de fleurs, le pittoresque groupe de l'*Ara coeli *reprend son ascension. Quand il arrive à une certaine hauteur, par la porte du ciel sort une autre machine avec un groupe de trois personnes figurant la Trinité qui vient recevoir la Vierge. Ces trois personnes chantent l'hymne appelé le Couronnement (No. XIX de la musique).*

*Les personnages de cette dernière machine portent la couronne impériale, pour la tendre, à point nommé, à ceux de la machine de l'*Ara coeli *qui portent l'image corporelle de la Vierge. Quand la couronne lancée par ceux de la machine supérieure ceint les tempes de la Vierge, on chante le triomphal* Gloria Patri *final (No. XX de la musique). Alors l'orgue, les musiques, les salves, les cloches et l'enthousiaste hymne d'acclamations et d'applaudissements qui déborde des cœurs, forment un indescriptible concert, accompagnant la Vierge dans son ascension.*

Tel est le drame lyrique liturgique par lequel Elche honore annuellement sa Patrone; telle est cette relique d'une littérature ingénue, pleine de foi, tel est ce document si digne d'étude à beaucoup d'égards.

L'importance qu'il a, sa signification dans l'histoire de l'art espagnol, les sentiments auxquels il obéit, et les besoins auxquels il répond, sans oublier la date à laquelle il fut composé, sont les matières que nous aborderons ci-après.

IV.

Le poème.

La légende dit — et le discours de réception cité du Marquis de Molins *le rappelle — que peu après la conquête*[1]*, sans en fixer l'année, un jour*

1) *En mai 1266 selon les uns, et selon les autres en décembre 1370; un chroniqueur d'Elche affirme que l'arrivée de la Vierge eut lieu la première des années citées*

d'hiver rigoureux, 29 décembre, une arche fermée qui contenait l'image de la Vierge, de la grandaria y formes *(proportion et formes) d'une très belle dame, arrivait, flottant sur la mer, et, en même temps avec elle, le mystère (drame) qui se représente aujourd'hui, la musique que l'on y chante et même les rubriques — quelques livres manuels, écrits en limousin — pour ainsi dire le cérémonial (ou le* consueta*) que l'on pratique.*

«*Pour ma part je ne combats ni ne défends cette tradition; je n'en retiens qu'une seule chose, c'est que l'arche vint par mer avec l'inscription:* Soy para Elche *(je suis pour Elche) et que c'était au temps où non seulement les trésors ne pouvaient flotter sur la Méditerranée, mais même pas les poissons, s'ils ne portaient les armes d'Aragon.*»

Quelques années après était ajouté à cela, par un illustre et regretté maître de l'Université de Barcelone[1]*):*

«*Il serait oiseux de chercher l'origine nationale du drame qui nous occupe, puisque l'idiome dans lequel il est écrit le révèle, mais nous ne jugeons pas inopportun de consigner que ni l'état de la civilisation, ni même les allusions précises qui se trouvent dans la composition, n'autorisent à lui assigner une si lointaine antiquité. Certes, au milieu du XIII*[e] *siècle, Jaime d'Aragon, le premier, conquérait pour la Castille, en vertu du traité fait avec son gendre, le Saint Roi D. Fernando, la mauresque Elig ou Elche: même en ne tenant pas compte de ce qu'au moins étaient fréquentes les relations marchandes que ses habitants soutenaient avec ceux de Barcelone et ceux de Valence . . . . , à cause des fruits que cette contrée donne en abondance, la domination n'était pas absolument aragonaise, sinon castillane, car (alors) la ville d'Elche ne fit point partie des Etats d'Aragon jusqu'à ce que le neveu du conquérant s'emparât d'elle, en 1296. Nous n'avons pas non plus à supposer, même si la langue catalane était déjà arrivée à un assez haut degré de perfection pour que le monarque aragonais ait pu y consigner les faits de sa vie et qu'elle ait servi aux poètes et troubadours dans l'expression des affections et sentiments, que cette langue se soit employée dans un genre entièrement inconnu. Peut-être apparaissait-elle parfois en quelque composition écrite dans ce langage employé par l'Eglise, spécialement quand le peuple auquel on s'adressait ne se trouvait en état de comprendre; encore faut-il tenir compte que ce furent les catalans qui eurent la meilleure part dans la distribution des terres et des maisons que, en 1267, le premier Jaime approuvait après un jugment d'arbitres.*»

«*En tenant compte que le fils de San Fernando avait exercé sa domination*

(1266) car elle est confirmée, à ce qu'il paraît, dans les archives d'Elche, par des papiers ou documents de François de Castells y Urquis, *qui, dans l'année 1353, étant syndic, transféra toute la documentation dans le livre intitulé «Racional Mayor de esta Ilustre Villa».*

1) *D. Cayetano* Vidal y Valenciano *dans son étude écrite en 1870 que l'on peut lire dans le tome sixième des œuvres complètes de D. Manuel* Mila y Fontanals, *collectionnées par D. Marcelino* Menendez y Pelayo, *Barcelone, Librairie de Alvaro Verdaguer, 1895.*

sur Elche vingt ans avant que les armées aragonaises y plantassent définitivement l'étendard chrétien, il n'y aurait rien d'étonnant que la restauration religieuse étant due à Alphonse X., si dévot de la Vierge (comme le révèlent ses inspirés Cantigas*) il faille faire remonter à cette époque le culte rendu par l'antique Ilice à la Reine des anges; et l'inscription castillane de l'arche mystérieuse,* Soy para Elche, *appuierait cette conjecture; mais pour ce qui est de la fêter dès lors au moyen d'une composition dramatique, il fallait plus de calme et de tranquillité qu'en ces temps d'inquiétude et de trouble, et surtout il fallait que le temps eût généralisé le langage de ceux qui héritèrent de D. Jaime le Conquérant. Si les lois générales de l'histoire n'affirmaient pas cette opinion, la structure du drame et certains détails que l'on peut observer singulièrement dans la seconde partie en donneraient la conviction.»*

«Quand, obligée par les dispositions civiles et ecclésiastiques, la poésie dramatique encore dans l'enfance se vit forcée de sortir du temple, elle chercha un théâtre approprié à la place publique, et par l'union des éléments religieux et populaires furent créées ces singulières représentations dont les danses des Maures et des chrétiens sont une réminiscence et qui, aujourd'hui encore, constituent dans certaines localités importantes un attrait des fêtes principales. . . . . Un semblable passe-temps fut en vogue durant tout le XVe siècle; il passa de la place publique aux palais des Grands, en acquérant alors une structure plus dramatique qui révèle le progrès croissant réalisé dans ce genre de poésie.»

«A ce sujet les farsas, momos *et* pasos *appellent spécialement l'attention quand on examine la Chronique du Contestable* Miguel Lucas de Iranzo *qui comprend la période de 1459 à 1471: on remarquera pour notre but la fête qui eut lieu dans la maison dudit noble le second jour de Pâques de 1463. Dans cette fête, dès que les Maures qui font partie de la* farse *sont vaincus par le Contestable et ses chevaliers, le roi du Maroc apparaît devant lui et déclarant . . . . que la loi des chrétiens est meilleure que celle des mahométans, lui et ses Maures renient leur religion, leur Coran et leur Prophète.»*

«A ce propos la chronique ajoute que, très joyeux et contents, les chevaliers vêtus en Maures jetaient par terre le Prophète et ses livres, lançant le premier dans une fontaine, pour qu'il se purifie de ses mensonges, et faisant couler ensuite sur la tête du roi des Maures une couche d'eau en signe de baptême.»

«Ces éléments ne manquent point dans le drame liturgique d'Elche, mais on doit remarquer que les acteurs ne sont pas des Maures mais des Juifs, et cette circonstance en même temps qu'elle nous révèle que l'auteur s'inspira à la source commune, de laquelle découlaient les compositions du même genre à cette époque, nous offre un témoignage important pour établir à peu près la date de la composition.»

Ici s'arrête tout ce qui provient de l'étude de M. Vidal y Valenciano, *et on peut l'admettre. Mais on ne peut pas admettre ce qui suit, car il ne connaît pas l'existence d'un drame liturgique primitif dont le drame actuel est une restauration notablement conservée, bien qu'il ait souffert une autre restauration, ou, disons mieux, un arrangement postérieur*

fait par un dévot de la Vierge a VI dies del mes de Febrer del Any *MDCXXXIX.*

Les arguments de M. Vidal y Valenciano pour expliquer l'origine de ce que nous pouvons appeler la première restauration du drame original n'ont pas aucune consistance, puisque, comme je l'ai dit, il existe un autre drame antérieur et du XIVe siècle dont les restaurations première et seconde sont des copies plus ou moins exactes et réduites.

Sachant, en effet, que le drame original date du commencement du XIVe siècle, il est inutile de soutenir que l'irruption des Juifs demandant le baptême, dans la première restauration, ait été suggérée par le fameux édit d'expulsion lancé par les rois catholiques contre tous les descendants d'Abraham qui du 31 mars 1492 jusqu'au 31 juillet suivant n'auraient embrassé la religion de Christ, et finalement que la scène de la conversion à la foi chrétienne qui se trouve dans le drame «pourrait être l'indice d'un effort vers l'unité religieuse des monarchies espagnoles, avant même que les mahométans fussent expulsés de leur dernier rempart».

Ce que l'on peut soutenir, avec une certitude relative, c'est la date que l'auteur cité nous fournit, c'est-à-dire que l'on ne peut fixer la composition de la première restauration du drame à une date antérieure à celle de 1492. Et, quant à moi, je pense que la date, étant donnés la structure du poème et le style soigné, vraiment alambiqué, qu'emploie l'anonyme réformateur, doit être assez postérieure à celle qu'indique M. Vidal y Valenciano.

J'oserai soutenir l'opinion que, peut-être, cette res tauration e fit pour inaugurer la seconde église de Sainte Marie, terminée en 1566. Et je l'oserai parce que la modification sur la copie des consuetas *antiques dut se faire en 1639 quand on construisit cette seconde église, comme l'on modifia plus tard les copies des autres* consuetas *à la construction de la troisième église, l'actuelle, construite sur la base de larges tribunes, pour qu'un public très nombreux puisse assister au spectacle liturgique. Si nous approfondissions, peut-être trouverions-nous un appui à notre assertion dans la manière d'arranger les décors, disposés autrement que maintenant. Maintenant les machines sont mises en action dans la coupole, et autrefois, étant donnée la construction du second temple, les envols et les apparitions se faisaient du même catafalque ou de quelques fenêtres. Il semble que ceci devient prouvé si l'on s'arrête à considérer l'indication de l'apparition de l'Ange, dans laquelle il est dit que «la porte du ciel s'ouvre», que «le nuage descend et s'entrouvre», l'Ange commençant à chanter. Si la machine avait eu la disposition de maintenant, il n'y aurait pas dans le* consueta *les mots «porte» et «nuage». Quoi qu'il en soit de cela j'ajoute ceci aux réflexions que l'auteur cité apporte pour défendre la date en question. Peu de temps après que les rois D. Fernando et D^a^ Isabel eurent planté le drapeau royal sur les créneaux de Grenade, la flotille confiée*

aux mains du fameux navigateur génois sortait du Port de Palos. De ce voyage qui donna un nouveau monde à l'Espagne, Colomb revint en janvier de l'année suivante, sans se persuader que les terres où il avait mis le pied appartenaient à un continent différent du nôtre. Dans ces terres auxquelles on donna le nom d'Indes, parce qu'on les croyait unies à l'extrême Orient de l'Asie, évangélisa, dans les premiers temps du christianisme, selon ce qu'on lit dans les «Actes des Apôtres», l'apôtre Saint Thomas.

L'intervention de l'apôtre dans le drame, précisément quand l'action touche à sa fin, excusant son retard par ses occupations dans les Indes, dont, ajoute M. Vidal y Valenciano, *le chemin venait d'être découvert, offre une preuve certaine de ce que la première transformation du drame est du temps de cet événement* [1]).

Laissant à cet auteur la responsabilité de son assertion, on admettra tout ce qu'il apporte pour prouver l'influence que cet événement eut à Elche, qui fut donnée à D. Gutierre de Cárdenas, un homme si dévoué à la Reine Catholique que, voyant ses services si magnifiquement récompensés, il voulut répondre en «inspirant une composition qui rappelait en même temps deux des faits les plus importants du règne d'Isabelle: l'expulsion des Juifs et la découverte de l'Amérique ou des Indes; il fournissait en outre le témoignage du culte des habitants d'Elche pour la Vierge et flattait avec beaucoup d'esprit les sentiments populaires de ses habitants, au moyen de la palme que l'Ange présente et du globe ou grenade (**mangrana**) *d'où descend l'envoyé du Seigneur, etc.» Tout cela est inutile, je le répète, mais il ne l'est pas que, d'après M. Vidal y Valenciano, l'œuvre provienne d'un homme qui — selon ce qu'il ajoute — eut plus l'habitude d'entonner des hymnes et séquences que d'empoigner l'épée et vêtir le haubert, comme Gutierre de Cárdenas à qui Elche fut donné comme fief; car si cela n'était révélé par l'art général de la composition, disposée pour être chantée entièrement, l'hymne en vers latins chanté par les apôtres donnerait la même conviction* [2]). *Et il est certain que l'auteur*

1) *Le personnage en question: Saint Thomas, prie la Vierge*

Vos me agau per excusat
que les Indies me han ocupat.

(*Tenez-moi pour excusé, car les Indes m'ont occupé*), *ce dernier vers offrant la singularité d'avoir neuf syllabes. On entre en soupçon, quand on fixe l'attention sur cette irrégularité, et on se demande: A-t-on pu introduire ces vers dans la seconde restauration de 1639? Alors la raison puissante et consistante apportée par M.* Vidal y Valenciano, *n'a aucun fondement.*

2) Salve Regina *Princesa,*
Mater Regis Angelorum,
Advocata peccatorum,
Consolatrix afflictorum.
Lo Omnipotent Deu fill vostre
per vostra consolatio
fa la tal congregació
en lo sant conspecte vostre.
Vos, molt pura e defesa,
Beatus patrum nostrorum
Advocata peccatorum
Consolatrix afflictorum.

Ce texte correspond à la musique du No. VI. Voyez plus haut.

comprit bien l'influence produite par ce que nous appelons couleur locale puisque outre les attributs propres à la campagne d'Elche, desquels nous avons fait opportunément mention (la palme et la grenade) il n'oublia point de mettre dans la bouche des Juifs quelques mots comme Adonaï *et* Sabday, *qui rappellent leur nature et origine.*

Et maintenant pour terminer tout ce que j'ai dit, j'indiquerai dans le paragraphe suivant de quelle manière fut conservé le texte de la première restauration et arrangement du poème. D. Javier Fuentes y Ponte *le rapporte dans une monographie historique que je veux citer, dans les termes suivants:*

«Les papiers dont traitent les traditions sur la venue de la Vierge, et sur l'arche de l'apparition, ont été cherchés par nous soigneusement, mais sans aucun succès; il fut trouvé uniquement un consueta *arrangé sur ceux-là mêmes*[1]), *et le carnet manuscrit nous a été prêté pour l'étude et la copie par le curieux noticier D. José* Maria Ruiz; *ce document déjà très abîmé est un in-folio avec ces élégants caractères que l'on employait dans le premier tiers du XVIIe siècle, ayant pour titre:* Consueta de la Festa de Nostra Señora de la Assumptió que es celebra en dos Actes, Vesprá y dia, en la insigne Villa de Elig — Escrita[2]) per un devot seu en VI dies del mes de Febres del Any MDCXXXIX.»

Les vers de cet arrangement sont pour la plupart accouplés et les stances sont généralement des quatrains en vers de différente mesure. Le texte limousin valencien est bien soigné et atteste des préoccupations de correction de la part de l'arrangeur, qui connaissait, sans aucun doute, toute la littérature limousine immédiate et antérieure à l'année 1639.

V.

La Musique.

Le moins avisé, en ce qui touche la polyphonie antique, parcourant les morceaux de musique transcrits en notation moderne, que nous avons donnés précédemment comme exemples, s'écriera: «musique polyphonique du XVIe siècle et musique polyphonique dont la composition provient de différents auteurs». Et c'est, en effet, de la musique polyphonique du XVIe siècle, en général d'un caractère bien espagnol, mais de la musique qui accuse des différences personnelles de style.

Le livre ou consueta *de la* Festa *appartenant à l'année 1639 signale trois compositeurs comme auteurs des fragments ou pièces, où figurent leurs noms, absents des autres pièces ou fragments.*

1) *Il est un peu arbitraire d'affirmer cela sans connaître le texte primitif et* M. Fuentes y Ponte *ne le connaissait pas.*

2) *L'escrita du texte se rapporte, sans doute au travail de copiste du dévot de la Vierge précité et probablement, en même temps, au travail de l'arrangeur du drame.*

Dans aucun fragment musical de la première partie n'apparaît un nom d'auteur, chose rare que l'on peut imputer à l'oubli du copiste qui, semble-t-il, tira de la partition originale, du XVIe siècle, son texte d'après lequel fut établi celui du commencement du XVIIIe, comme nous le verrons bientôt, où furent supprimées les indications de nom d'auteur, placées au commencement de certains fragments. J'émets cette assertion que le texte littéraire de la copie de 1639 fut extrait de la partition, le fait étant prouvé par l'omission du nom d'auteur et par la répétition du texte trois ou quatre fois quand le copiste trouvait dans l'original une composition à trois ou à quatre parties.

Dans la première partie du texte il ne trouva, sans doute, pas d'annotation ou indication de noms d'auteurs et naturellement il ne les copia pas. Il en trouva dans la seconde partie (que Dieu lui en tienne compte, pour le bien de la postérité) et non seulement il les transporta sur le papier, mais il n'oublia pas de transcrire les indications de mesure (mesure majeure ou mesure binaire, — tons originaux ou transposés [E-la-mi, F-fa-ut, A-la-mi-ré etc.]) qui apparaissent dans le texte.

J'ai déjà dit que seulement dans la seconde partie du drame on a mis des indications de noms d'auteurs, placés au commencement de pièces déterminées, et que les noms d'auteurs ne sont qu'en nombre de trois, ce qui ne veut pas dire qu'on doive leur attribuer la paternité des pièces sans noms d'auteur, précédant ou suivant celles où apparaît un nom.

Selon les dites annotations el Canonge *(le chanoine)* Pérez *est l'auteur du fragment No. X;* Ribera *des Nos. XII, XIII, XIV, XVI et de quelques autres que je n'ai point transcrits; et* Lluis *(Louis)* Vich *de la strophe* Ans de entrar *et de* la copla Contemplant la tal figura *du No. XVII.*

Nous connaissons le Canonge Pérez, *auteur du fragment No. X. Il ne peut être autre que le fameux* Juan Ginés Pérez, *né à Orihuela en 1548, nommé maître de chapelle de la cathédrale de Valence l'année 1581 et en 1595 chanoine de la cathédrale de sa patrie, charge qu'il laissa à la fin de 1600 ou au commencement de 1601, sans qu'on ait pu savoir où il mourut après avoir abandonné le canonicat de la cathédrale oriolane*[1]*).*

Je le répète, l'auteur du fragment ne peut être autre que Juan Ginés Pérez. Les procédés harmoniques des mesures 25 et 28, caractéristiques de son style, l'indiquent bien clairement, et plus spécialement encore la gaillarde manière d'harmoniser la sous-dominante des cadences (mesure 28). Et de tout cela il y a d'innombrables exemples dans le volume cité.

---

1) *On peut voir plus de détails sur* Juan Ginés Pérez *dans le Ve volume de mon anthologie* Hispaniae Schola Musica Sacra, *consacrée à une sélection d'œuvres de ce remarquable auteur.*

La reconstitution de la personnalité de l'auteur indiqué dans le drame comme compositeur des fragments Nos. XII, XIII, XIV et XVI, offre des difficultés. Trois auteurs du même nom Ribera *sont plus ou moins connus. Il y a un Alonso de Ribera,* camarero *de la reine Doña Juana la Loca, vivant de 1506 à 1523, et dont* Alvarez Baena *fait mention. Il y a un Antonio de Ribera, chanteur de la chapelle Pontificale à Rome, de 1513 à 1523 et dont on possède des œuvres de musique liturgique aux archives de la cathédrale de Tarazona; il y a enfin un Bernardino Ribera, maître de chapelle de Tolède en 1563, durant seulement un an; D. Pedro Fernandez lui succéda.*

J'incline à penser qu' Antonio de Ribera *est l'auteur des compositions Nos. XII, XIII, XIV et XVI. L'attention est éveillée par le caractère national espagnol qu' accusent les procédés populaires de terminaison de phrase aux mesures 11, 12 et 13 du No. XIII précité, qui se répètent deux fois plus, avant de terminer le fragment, et qui ont été inspirés, sans aucun doute, par l'harmonie caractéristique de notre ancienne chanson — danse très populaire, le* Fandango. *L'harmonisation indigène employée ici par Ribera a des précédents dans* Juan del Encina, *poète et troubadour bien connu des origines de notre théâtre moderne. A titre de curiosité je ne citerai qu'un seul de ces précédents, et je pourrais en citer beaucoup, car on sait que le caractère indigène de Juan del Encina vient du milieu ambiant populaire dont, par une divination rare à son époque, il s'inspira pour ses* cantarcillos *et* villancicos *profanes (No. XXI de la musique).*

Le rythme ternaire de cette composition donne à la mélodie une saveur si franchement espagnole, que, si l'on la chantait plus mouvementée, n'importe qui croirait entendre un moderne Vito, *ce qui est une variante ou, pour mieux dire, une dérivation de l'ancien* Fandango. *On ne peut pas dire que Ribera ait plagié ce modisme harmonique: mais le trouvant dans le domaine commun, comme procédant de la chanson populaire, il se l'assimila et l'introduisit dans la composition citée et dans une autre que nous connaissons de lui, la suivante (No. XXII de la musique).*

Avec ces considérations, j'incline à croire que Ribera, auteur du cantarcillo *que je viens de citer, est lui-même auteur de tous les fragments en question du drame, écrits sans aucun doute au milieu du XVI*^e^ *siècle. A cause de cette date ces fragments ne sont pas attribuables à Alonso de Ribera, car de cet auteur nous ne connaissons rien; ils n'appartiennent pas non plus à Bernardino de Ribera, vu la grande différence de style entre l'un et l'autre auteur: nous sommes donc obligés de convenir que le véritable auteur de ces fragments est* Antonio de Ribera, *du milieu du XVI*^e^ *siècle. La confrontation entre le fragment No. XIII et le*

cantarcillo *No. XXII n'offre d'ailleurs pas de doute: l'auteur du* cantarcillo *est sûrement l'auteur du fragment No. XIII*[1]).

L'auteur du fragment No. XVII, Louis Vich, *qui, à mon sens, appartient à la seconde moitié et même presque à la fin du XVIe siècle, est jusqu'à présent entièrement inconnu.*

Or, s'il est certain, comme je le crois, que l'on ne puisse pas fixer la composition du texte restauré et entièrement modifié d'après l'original du drame à une date antérieure à la moitié du XVIe siècle, Antonio de Ribera *put très bien écrire la musique, puis, avec le temps, on put remplacer quelques fragments de la partition de Ribera par d'autres, écrits plus tard par différents compositeurs. L'intervention de* Louis Vich *et* Juan Ginés Pérez, *lequel aurait écrit le fragment qu'on lui attribue, étant déjà chanoine de la cathédrale d'Orihuela, à partir de 1595, serait ainsi parfaitement explicable.*

Comment fut conservée non la partition primitive du texte réformé, mais la partition avec l'immixtion des fragments de Juan Ginés Pérez, de Louis Vich ou d'autres auteurs qui ne sont pas mentionnés dans le texte du consueta *de 1639? Par le moyen d'un autre* consueta *écrit par le* Beneficiado Joseph Lozano y Ruiz, *prêtre, en 1709,* — consueta *purement musical, ainsi qu'il apparaît de l'exemplaire photographié que je possède intitulé:* »Consueta ó Director pera la Grand funció de Vesprá y dia de la Mare de Deu de la Asumpció, Patrona de Ells (Elche), pera els Mestres de Capella«, *c'est-à-dire partition pour diriger les Maîtres de Chapelle. Le bon Lozano y Ruiz voyait périr le texte musical de la partition en question, et il la copia intégralement suivant la notation de l'original (notation du XVIe siècle avec les quatre parties vocales dans la disposition propre à ce siècle, une partie vocale à chaque extrémité des deux pages du livre ouvert) sans se permettre d'adopter la notation du temps où il fit sa copie, du XVIIIe siècle. La copie est très bien faite; à part quelques légères erreurs d'écriture, elle est correcte et quand les diverses strophes du texte demandent son intervention, il les copie entre les fragments de la partition.*

Le copiste de 1709 n'omet pas, non plus, les annotations scéniques, copiées littéralement sans aucun doute, sur le texte du consueta *purement littéraire de 1639, qu'il eut sous les yeux.*

---

1) *La confrontation entre les fragments cités et les compositions publiées au sujet de Bernardino de Ribera par* Eslava *dans sa* «Lira Sacro-Hispana» (Magnificat — Rex autem David) *peut s'établir facilement, mais dans un sens négatif pour ce que nous essayons de démontrer.*

VI.

Autre musique et autre poème plus ancien.

J'ai déjà dit, au début, qu'une des causes principales de mon voyage à Elche lors de la représentation du fameux drame ilicitain, fut le soupçon que j'eus, — à la vue de deux fragments de musique qui me furent communiqués et qui ne furent écrits qu'il y a peu de temps, — de l'existence d'un drame liturgique bien plus ancien que l'actuel et, en même temps, d'une musique plus ancienne. «Ces fragments — m'écrivait un ami — n'ont pas été notés jusqu'à maintenant; ils ont persisté dans le cœur du peuple sans qu'il ait été nécessaire de les écrire, et personne n'a pris la peine de les noter, car, grands et petits, tout le monde, à Elche, les possède en sa mémoire.» L'étrangeté du fait augmenta mon doute et véritablement j'avais grand désir de vérifier par moi-même cette survivance dans la mémoire populaire. Or je pus vérifier de visu et auditu *et m'expliquer l'exécution traditionnelle des fragments cités que j'ai effectivement entendu chanter par les garçons et les fillettes du peuple ilicitain, — exécution traditionnelle dans laquelle on fait une substitution pour les deux premiers chants de la Vierge désignés dans la partition sous les Nos. I et II.*

Voici comment est chanté aujourd'hui le premier de ces deux fragments, confié à l'enfant qui fait le rôle de Marie (No. XXIII de la musique). Et voici le second fragment, chanté par le même personnage (No. XXIV de la musique).

A quelle époque appartiennent ces deux fragments? Sans aucun doute, à une époque antérieure, bien antérieure au siècle d'or de la polyphonie vocale; mais je ne me hasarde pas à fixer cette époque, et je n'essaierai pas, non plus, de déterminer, une fois pour toutes, à quel genre de communion liturgique orientale, arabe, ou plutôt, peut-être, moxarabe, ces fragments peuvent appartenir. Il ne convient pour mon but que d'affirmer l'ancienneté relative de ces fragments, et que j'ai compris qu'ils purent servir pour orner un texte plus ancien.

Plus ou moins élucidé en mon opinion, le fait est que le texte de l'ancien drame est apparu, quoique nous ne sachions rien sur ce que l'on doit, selon les annotations dudit drame, chanter en só *(thème ou timbre)* de cleriana, *en* só de rima *ou en* só de beyla oliva; *ma prétention n'est donc pas, le lecteur le comprendra, de soutenir immuablement l'affirmation, problématique en somme, que ces deux fragments pourraient appartenir à la musique du drame original primitif.*

La persistance véritablement folk-lorique de ces fragments dans le cœur du peuple, qui a rendu cette exécution traditionnelle, pourrait donner des apparences de certitude à ce que, même en hypothèse, il me paraîtrait

audacieux d'affirmer, — c'est-à-dire qu'ils pourraient appartenir au drame liturgique primitif récemment découvert et dont je vais m'occuper sans retard. Le prêtre D. Juan Pié *a publié, il y a peu, sous le titre de* Autos sacramentales del siglo XIV, *le drame liturgique duquel s'inspirèrent, semble-t-il, le premier restaurateur et réformateur, et le* devoto de la Virgen *(second restaurateur de 1639) du drame actuel d'Elche. Ce prêtre raconte, sans aucun commentaire, l'histoire de cette trouvaille dans les termes suivants:*

«*Dans un cahier administratif où se trouvent notées les contributions payées par le peuple et quelques particuliers à la* Señoria de Prades y Montral, *province de Tarragone, apparaissent un* auto sacramental[1]) *qui est une représentation de la mort de la Vierge, un autre* (auto), *représentant les épisodes d'une croisade en Terre Sainte, et quelques* Sonus *ou espèces de* gozos *(louanges) à la Vierge Marie, se rapportant à la même croisade dont les représentations étaient probablement déjà en pratique au XIV*e *siècle, puisqu'à la première page du cahier se trouve le brouillon d'une lettre adressée à Madame de Prades par le maire (dirions-nous aujourd'hui) du même peuple, le 10 mars 1420, la forme de la lettre étant identique à celle des écrits de ce siècle.*»

Après la lettre mentionnée vient le drame en texte limousin catalan; il commence par cette indication scénique:

Le lieu où se fera la représentation[2]) *doit être arrangé comme il suit:*

Premièrement que les Juifs fassent (construisent) une belle baraque[3]) *où ils demeureront.*

Item: *Que* Lucifer *et les autres diables fassent un local qui soit un grand enfer. Le pourvoir d'une enclume et des marteaux nécessaires pour faire grand bruit quand ce sera l'heure.*

Item: *Qu'on arrange un paradis fermé, avec des étoffes pourpres et de riches tapis et dentelles, où se trouvera Jésus en compagnie d'anges et d'archanges, avec Saint Jean Baptiste, les Patriarches et Prophètes, et beaucoup d'autres Saints.*

Item: *Qu'on prépare une maison où se tiendra Sainte Marie et que l'on y mette un beau lit orné de somptueux rideaux et, devant la porte, un beau prie-dieu, pour la Vierge.*

---

1) *Sans la qualification de* sacramental *on pourrait admettre le titre que M.* Pié *a donné à ces pièces, comme représentation basée sur des événements de l'Histoire Sacrée.* L'auto sacramental *est une chose différente, car la base de sa représentation est l'Eucharistie avec l'intervention de personnages allégoriques ou réels.*

2) *Remarquez qu'il n'est pas dit: en dedans ou en dehors du temple, preuve évidente de ce que les représentations liturgiques célébrées premièrement à l'intérieur du temple s'étaient déjà sécularisées, se représentant dans l'atrium, dans le cloître du temple et sur la place publique.*

3) *Demeure construite grossièrement, propre des campagnes de Valence et Murcie, faite de briques sans cuisson et couverte de roseaux à deux versants très inclinés.*

Item: *Que l'on construise dans un autre endroit un luxueux sépulcre d'où sera exhumée la Vierge quand elle sortira de ce monde: dans le sépulcre seront prêts de beaux vêtements blancs afin que Sainte Marie les mette quand Jésus la ressuscitera et l'emportera au Paradis.*

Item: *Qu'on prépare aussi une décharge de feux d'artifice, pour le moment où l'Ange reviendra au Paradis après avoir donné la palme à la Vierge Marie.*

Item: *Que tous les acteurs soient ensemble dans un endroit déterminé et qu'ils fassent de là leurs entrées. Premièrement aura lieu l'entrée des diables avec* Lucifer, *ensuite celle des* Juifs, *ensuite celle de* Jésus *avec les anges et les archanges, Saint* Jean Baptiste, *les Patriarches et les Prophètes, les Vierges et les autres Saints, jouant des instruments à cordes. Ensuite, devant* Sainte Marie, *tous les apôtres,* — Saint Pierre *en tête, avec les clefs du Paradis, les autres apôtres tenant chacun leurs attributs, — avec quelques (saintes) femmes accompagnant* Sainte Marie *dans la demeure. Enfin, quand les* Juifs *auront fait leur relation, la Vierge Marie sortira de sa demeure et, dévotement inclinée sur le prie-Dieu, priera humblement; alors* Jésus *commencera comme il est dit plus haut. Qu'au nom de Dieu et de Sainte Marie la madone commence la représentation de l'Assomption de la Très-Sainte Vierge. Premièrement que les Juifs aient une baraque représentant la maison du Conseil et qu'ils se meuvent de haut en bas sur l'emplacement de la représentation. Le* Rabbin *et* Don Caravidas *(héraut) resteront d'abord dans la baraque.*

Alors le Rabbin *dira au héraut* Don Caravidas: «*Je te le dis à toi, Don Caravidas: fais connaître que sous peine de perdre la peau tout le monde accoure.* Don Caravidas *joue de la trompette et annonce ce que lui a ordonné le Rabbin. Ensuite tous iront à la Maison du Conseil et le* Rabbin *dira:* «*Ecoutez-moi Aliama*[1]*): il y a bien longtemps que je ne vous ai pas parlé de la Mère de Jésus. Dites-moi s'il conviendrait, après sa mort, de nous approprier son corps, et de le jeter au feu pour le brûler? Que Don Concóz dise le premier son opinion, car je le tiens pour bon conseiller.*»

Don Concóz *parle, puis* Thabof, *déclarant, en effet, que le corps de Marie doit être brûlé. La* Aliama *s'écrie:* «*Toute la Aljama de Juifs est résolue à accomplir ce qu'on nous conseille.*» *Alors* Marie *chante humblement, avec le son (timbre, thème, air, etc.) de* cleriana (?) *si elle le sait, et, autrement, qu'elle chante ce qui va au son de* Vexilla Regis prodeunt *selon ce qui suit.*

---

1) *Aliama ou Aljama, mots hors d'usage, réunion de Maures ou Juifs, nom du quartier qu'ils habitaient, et où se trouvaient le Conseil et la Synagogue.*

Ici une large tirade de Marie *à Jésus pour qu'il la retire du monde et l'emporte au palais.* «Dum al palau hon no fir mort ni plagua.» *[Après ces paroles, l'annotation avertit: ceci est dit ensuite, sur le ton du* Vexilla*]* «*Mon fils qui as délivré le monde et qui de mes entrailles formas ta chair, fais-moi sortir de ce siècle douloureux, amène-moi à ton repos.*»[1])

Jésus *s'adresse à l'Ange de façon rythmée*[2]). *Il charge cet Ange de donner «ce rameau» à la Mère qui l'a porté dans son sein, pour qu'on le pose «sur le lit» quand on enterrera son corps afin que l'âme repose en paix.*

L'Ange *salue Sainte Marie sur le ton de* Veni Creator spiritus *et s'agenouille devant elle. Les idées exprimées par l'Ange sont entièrement les mêmes que celles du drame actuel.*

Marie *s'adresse à* l'Ange, *sur le rythme plain, et presque en pleurs. Mêmes idées et même prière que dans le drame ultérieur: elle désire qu'à sa mort assistent les apôtres, mais non le mauvais esprit qui trompe le monde par ses perfidies: «il ne faut pas qu'il prétende s'emparer du corps etc.»*

Réponse de l'Ange *à Marie, promettant que les apôtres enterreront son corps et que «celle qui a tué le serpent ne verra aucun démon etc».*

L'Ange revient au Paradis tandis que résonne beaucoup de bruit; maintenant Saint Jean *arrive à la porte de Sainte Marie, s'émerveillant et la saluant humblement: «Vierge Mère du Sauveur, qu'est-cela? etc.»*

Marie *en pleurs chante sur le rythme simple; elle rapporte à Saint Jean ce que l'on a entendu dire aux Juifs et le prie de faire porter devant son corps, quand on ira l'enterrer, la palme éblouissante.*

Saint Jean *en pleurs dirige ses regards au Paradis, s'écriant, sur le ton de* Vexilla Regis prodeunt: «*O mon Dieu! Que ferai-je tout seul lorsque la Sainte Mère sortira de la vie! O mon Dieu! Assemble ici nos frères qui prêchent par le monde, pour que tous à la fois honorent la Mère du Créateur.*«

Alors les apôtres viennent par divers côtés et se placent émerveillés devant la porte de Sainte Marie. Saint Pierre *leur dit: »Je suis émerveillé, frères, de ce si grand et nouveau fait, de ce rassemblement soudain.»*

Et Saint Paul répond à Saint Pierre, puis chaque apôtre, et Saint

---

1) *A cette seconde partie de la tirade de la Vierge on commence à deviner que le premier réformateur de l'actuel drame d'Elche eut sous les yeux cet original, s'appropriant des mots et des vers entiers.*

2) *«De façon rythmée», est dit ici, et on lit plus loin «de façon rythmée plainement», et ce mot* (plain) *suggère l'idée que, peut-être, ces morceaux furent chantés sur le* Tonus simplex *liturgique d'un rite inconnu, peut-être mozarabe ou autre particulier aux églises d'Espagne; à ce sujet je ne peux m'empêcher de penser aux deux fragments musicaux qui ont persisté dans l'exécution du drame liturgique actuel* (*Voyez les numéros XXII et XXIV*).

Mathieu le dernier. Saint Jean *sortant de la demeure de Marie recommande aux apôtres: «Que personne ne pleure, ne montre de la douleur pour ce qui vous émerveille tant.»*

Les apôtres *entrent et s'inclinent humblement devant la Vierge Marie, s'écriant tous:* «Verge Mare, Deu te salve» *(Vierge Marie, Dieu te sauve). Et* Marie: *«Que Dieu le fasse aussi pour vous.» Ils placent Marie sur le lit et on allume beaucoup de cierges que les apôtres tiennent; on arrange le lit, Saint Pierre et Saint Paul se placent au chevet et les autres autour.*

Mais Lucifer *appelle Astaroth et lui commande de prendre la Mère de Jésus-Christ. Astaroth claque des dents: il n'ose pas mettre cet ordre à exécution. Lucifer appelant les démons: «mes sujets, châtiez ce rebelle qui n'a pas voulu remplir mon ordre». Et les diables jettent Astaroth dans le feu avec un grand vacarme de heurts et de coups de poings.*

Lucifer s'adresse à Baril: «Toi, vaillant diable, fais ce que Don Astaroth n'a pas su ni osé faire.» Baril a peur comme Astaroth et refuse de bouger de place. Lucifer aux diables: «Otez de ma présence ce Don Baril, plus timide qu'un chevreau; enfermez-le, tourmentez-le.»

On agit avec lui comme avec le premier, tandis que Lucifer invoque Béhémoth: «Si tu veux être mon ami, fais ce que n'a pas pu faire Don Baril.» Béhémoth: *«Je te le dis sans détour, je n'en veux rien faire.»* Lucifer *fait jeter au feu cet impudent et donne le même ordre à Mascarón*[1]) *«plus expert que les autres diables» lui recommandant de sortir de sa paresse et de ne plus dormir.* Mascarón *s'exprime avec hésitation, il tremble et se frotte les yeux: «Avant d'entreprendre l'exploit je me gratte la tête; il me fait peur plus qu'aucun autre; mais je m'en chargerai, bien que la chose me semble devoir mal finir.*

Les démons sortent au dehors de l'enfer. Mascarón s'approche un peu de la maison de Sainte Marie, mais pas beaucoup; voyant arriver Jésus-Christ qui lui donnera des coups avec la croix, il va retrouver ses compagnons, et tous s'écrient: «Fuyons; toutes nos feintes et tous nos efforts sont vaincus pour toujours.» Les démons rentrent donc en enfer, avec un effroyable tumulte.

Arrive Jésus-Christ, accompagné de quelques Saints. Deux anges chantent cette cantilène sur le ton de Dei gratia, *«Louons le Seigneur pour la noble créature qu'il retire du monde et de la douleur. Elle fut élue*

---

1) *Ce personnage est le protagoniste d'une espèce de drame intitulé précisément de* Mascarón: *il date de la fin du treizième siècle et du commencement du suivant et est conservé à Barcelone aux Archives de la Couronne d'Aragon, une partie en un registre sous le No. 155 et le reste du drame dans un autre registre intitulé:* Miscellanea ascética. *Les personnages de ce drame sont: Dieu, la Madone Sainte Marie et Mascarón. procureur de l'enfer. Les dialogues du drame sont interrompus par des relations et descriptions de la façon du poète, et que chantent le chœur et un quatrième personnage.*

par Dieu pour concevoir son Fils. Resplendissante, claire et pure, miroir de virginité, elle fut chaste de corps et de cœur, et dans tous les temps elle sera honorée,» ils répondent en chœur «Louons». Suivent six strophes très senties et très belles comme document littéraire, terminées par le Loemos *des personnages en scène.*

Jésus *étant près de Sainte Marie, les apôtres le laissent se placer avec les Saints autour du lit; sur le ton de* Veni Creator *il dit: «Viens, amie douce, élue pour toute l'éternité. Je veux te placer sur mon trône et te donner l'éternelle gloire!»*

Elle murmure: «Me voici, ô mon Maître! Mon cœur est prêt.»

Ceux qui entourent Jésus reprennent sur le ton du Veni Creator, *puis Marie elle-même, sur le même ton. La tirade de la Vierge paraphrase le premier verset du* Magnificat.

Alors Jésus-Christ *déclame, en ton simple: «Ame élue, sors du lit et là-haut dans mon royaume je te donnerai la couronne immortelle.» Et* Marie *de répliquer, sur le thème de* bella oliva[1]: *«Ainsi, Seigneur, je veux t'obéir, et faire ta volonté, comme l'a dit l'Ecriture: En toi se réjouit mon âme.»*

Jésus *prend l'âme de Sainte Marie s'adressant aux apôtres: «Allons-nous-en: vous trouverez un sépulcre prêt où enterrer le corps et dans trois jours je redescendrai du Paradis.»*

Avec son entourage Jésus remonte au Paradis, tandis que les apôtres, presque pleurant, répètent sur le ton de dolive bella oliva:

Mare de Deu membret de nos
Que vas ab ton fill piadós
E guardans en est mon delent
Que es plé de tan gran turment.

Voix des anges *(volant à la rencontre de la Vierge) continuant, sur le ton de* Beyla oliva: *«Qui est-elle celle qui monte du désert?» et paraphrasant le passage connu du Cantique des Cantiques. Ceux qui entourent le Christ reprennent, sur le même ton, une autre paraphrase dudit Cantique. Enfin Jésus fait asseoir à sa droite l'âme de Marie couronnée. Les Juifs armés semblent dormir et les apôtres s'apprêtent à porter le corps de Sainte Marie.* Jean *porte la palme et la présente à Pierre: «Prends cette palme, toi qui es notre berger et porte-la là devant le lit de notre Mère, etc.»* Pierre *refuse: «Toi, Jean, tu porteras la palme, etc.»*

Alors Saint Paul *s'écrie regardant les apôtres et posant les mains sur le lit: «Etant le plus jeune, je vous rends hommage à tous et nous allons*

---

1) *Dans trois passages apparaît le ton de* bella oliva *écrit* dolive, bella oliva *et* beyla oliva; *thème, sans doute, d'une chanson profane.*

porter le corps au tombeau.» *Les apôtres dressent le lit et Saint Jean entonne à haute voix* Alleluia *sur le ton de* l'Alleluia *du Samedi (Saint). Les autres apôtres, deux par deux, chantent sur le ton de* Pange lingua *la cantilène* Corpus Christi. *Je ne la transcris pas. C'est un morceau poétique d'une grande importance, qui honore véritablement l'auteur anonyme de ce curieux drame.*

Quand les apôtres sont devant les Juifs, *ces derniers font semblant de se réveiller et crient: «Aux armes! Aux armes! Précipitons-nous sur les disciples! que nul honneur ne soit rendu à la mère de l'imposteur.» Le* Rabbin *pousse des cris: «Ecoutez-moi, Aljama; à moi, à moi! Je me réveille voyant la mère de Jésus honorée jusque dans son tombeau.» Il se lève, se dirige vers le lit comme pour l'abattre, mais une force invisible l'en empêche; tous les Juifs semblent soudain devenus aveugles. A tâtons ils ne savent pas marcher, et le* Rabbin *se lamente, les larmes aux yeux, invoquant Saint Pierre: «Ne m'abandonne pas dans un pareil état! . . .»*

Et Saint Pierre *de répondre: «Le mal que tu as voulu ne nous empêchera pas d'achever l'enterrement. Mais si tu veux croire en Dieu tu recouvreras la santé.»*

Alors le Rabbin: *«Je crois que Jésus est fils de Dieu et qu'il est le fils de cette femme.»*

Il se prosterne devant le lit, disant: «Ah! je n'ai pas recouvré la santé, bien que je me sois détourné de ce qui me retenait prisonnier.»

Pierre: *«Adore ce lit et dis que tu crois en Jésus-Christ et en la virginité de la femme qui gît là, etc.»*

Le Rabbin *baise le lit: «Je crois et confesse tout ce que tu dis.»*

Pierre *au Rabbin: «Prends la palme que Saint Jean tient dans sa main; touche-la, fais la toucher aux tiens: vous serez guéris et ainsi quiconque croira en Christ recouvrera tout d'un coup la vue.»*

Le Rabbin *portant la palme vers le peuple: «Croyez, et vous recouvrerez la vue.»*

Quelques-uns des Juifs se lèvent, soudain guéris, et ceux qui ne le sont pas sont conduits à la baraque. La palme étant rendue à Saint Jean, les apôtres se mettent en route vers le sépulcre, chantant l'hymne déjà indiqué, qu'ils n'avaient pas achevé. Une fois le corps enseveli, ils s'asseyent autour du sépulcre, attendant Jésus-Christ. Celui-ci arrive avec les Saints et les Anges, et Saint Michel portant l'âme de Marie; Jésus *chante, au sortir du Paradis, sur le ton des trois* Sanctus *(de la Messe?) de Sainte Marie:*

Devallem lo cors honrar
De la verge mare mia
La qual vull resucitar.

Et les Saints, deux par deux, continuent ces vers sur le ton de Sospitati (?), *en se dirigeant vers le sépulcre, puis une espèce de* Planctus, *où le poète ne s'assujettit à aucune paraphrase liturgique.*

Devant le sépulcre Jésus *salue les apôtres en ces mots: «Vous qui m'attendez ici, ayez pour toujours paix et santé.»*

Les apôtres: *«Gloire à toi, seigneur, honneur et respect.»*

Et Jésus: *«Conseillez-moi, apôtres pour honorer dignement* la mia mare.»

Les apôtres: *«Toi qui vainquis la mort, et de la mort ressuscitas, fais que ta mère se redresse, ressuscitée; couronne-la en corps et en âme, et fais-lui part de tes biens célestes.»*

Des mains de Saint Michel Jésus *prend l'âme de la Vierge et la soutenant dans ses bras, regarde vers le monument (sépulcre), chantant, au son du* Veni Creator: *«Aimée, sors d'ici et monte au ciel avec moi, etc.»*

Et ayant caché l'âme, il la retire du sépulcre (en remplaçant la petite image représentant l'âme, par le corps même de la Vierge) et la porte au Paradis pendant que les Saints chantent, deux par deux, au son de Iste confessor. *L'hymne des Saints se compose de beaux tercets (avec un vers libre et court à la fin de chaque strophe), où se donne cours l'inspiration du poète.*

Au Paradis, Jésus *place Marie à droite, et lui met une couronne: «Je te donne la couronne et la mets sur ta tête . . .» Ici le texte, en partie déchiré, ou effacé par le temps, présente de grandes lacunes: . . . Les apôtres, par couples, chantent Sainte Marie, au son de l'hymne de . . .* lauda mater.

Puis les Saints, par couples, commencent pieusement la cantilène écrite plus loin (au son) de Nativitate S. Mariae. . . .

Après cette cantilène Sainte Marie se tourne vers le peuple et dit, au son de l'Hymne de Noël . . . . . . ils s'en vont . . . et chantent, deux par deux, la cantilène; ils terminent la cantilène et le drame par ce vers: Gloria honor sia à Jésus e sa mayre.

Et au-dessous on lit: Donada pel confrayre en esta confraria *(donnée par le confrère en cette confrèrie). Donnée . . . quoi? cette représentation ou copie, avec le* Sonus «ab goyg» *qui suit? Selon moi, cette espèce de dédicace doit se comprendre ainsi: La copie, ou, ce qui revient au même, le drame, fut offert par le confrère auteur anonyme à une de ces confrèries qui organisaient jadis les représentations liturgiques, et dont nous connaissons en Espagne des exemples historiques. Je ne me hasarde pas à affirmer absolument que la copie ait été donnée par l'auteur du drame, — catalan sûrement — à une primitive confrèrie établie à Elche en vue de la représentation. Les* Gozos *ou* Sonus

qui terminent le manuscrit de la représentation comme l'envoi ou la dédicace, font en effet soupçonner qu'il en put être ainsi, en raison de la survivance actuelle, à Elche, de la tradition des Gozos *«écrits à leur origine en limousin antique» dit le chroniqueur M.* Fuentes y Ponte. — *Ceux-ci s'exécutent en limousin moderne à la fin de la Neuvaine de la Vierge, précisément quand se termine la seconde partie du drame lyrique liturgique, dont la dévotion ou Neuvaine, appelée vulgairement* Salves de la Mare de Deu *se termine à la dernière soirée, le soir du 22 août.*

Ceci dit en passant, il convient de fixer notre attention sur d'autres points de plus d'importance. Premièrement le drame lyrique actuel d'Elche fut inspiré, sûrement, par celui du XIVe siècle dont nous venons de donner l'extrait. Nous avons déjà noté, au courant de cet extrait, que les principales idées, le développement du sujet et même certains vers sont passés de l'original antique au texte actuel. A la forme actuelle ont aussi passé la scène de conversion des Juifs, l'emblème de la palme, la réunion des apôtres, et jusqu'aux intonations ou tonadas *(timbres) de quelques fragments sur le ton de* Vexilla Regis. *Les scènes de l'Aljama judaïque ont disparu; le rôle de la Vierge a été modifié dans un sens différent et l'*ex-machina *de l'enfer avec Lucifer et les diables inférieurs, l'épisode de l'aveuglement et du recouvrement de la vue pour ceux qui se sont convertis, ainsi que tels autres incidents qui n'auront pas échappé à l'attention du lecteur, ont également disparu. Des détails de couleur locale de l'ancien drame, la palme et la baraque que les Juifs habitent, — demeures communes à Murcie et Valence, et par extension, à cause de la proximité de la comarque ilicitaine, — il n'est resté que la palme; la baraque a disparu, peut-être parce qu'il ne convenait point à une représentation que les acteurs rentrassent de nouveau de la porte du temple; par art de l'arrangeur pour l'enceinte sacrée, au contraire, la machine d'une des apparitions remplace l'antique et caractéristique baraque par la non moins typique grenade, fruit de la région où doit se célébrer le drame.*

Pour toutes ces considérations, en raison de la facture générale de l'adaptation gardant les idées mères et jusqu'à des vers du drame primitif, je crois que celui-ci est l'inspirateur direct du drame actuel. L'art général de l'arrangeur dudit drame actuel montre que l'œuvre doit être sorti «des mains de quelqu'un d'accoutumé plutôt à entonner hymnes et séquences qu'à prendre les armes et vêtir le haubert», comme disait M. Vidal y Valenciano.

L'auteur du drame original, au contraire, s'il paraphrase des textes liturgiques différents et les adapte opportunément aux personnages et situations de l'action, ne peut être appelé un commentateur strictement liturgique, esclave des situations liturgiques; du moins il prend tout sur lui

avec une audace d'inspiration étonnante, quand les situations dramatiques de l'action le lui permettent, — or elles sont nombreuses, comme nous l'avons constaté, et le lecteur a pu remarquer ainsi les scènes de l'Aljama judaïque, et les scènes infernales entre Lucifer et les démons, véritablement comiques en un sens purement théâtral, révélant chez l'auteur anonyme une certaine science du théâtre, également manifeste d'après le mouvement scénique et les contrastes d'apparitions et disparitions des personnages.

Mais d'où peut provenir ce singulier drame, qui en sa naïveté montre un si surprenant savoir-faire théâtral?

L'idée principale, le culte ou dévotion à la Vierge naît de cette première renaissance espagnole, signalée par les Cantigas *d'Alphonse X le Sage, renaissance affirmée par le culte de la femme, suscitant l'épopée des poètes de la patrie provençale, précurseurs de Dante et de Pétrarque, Arnoldo de Villanova, Raymundo Lull, Alphonse le Sage, groupés, durant l'espace de deux siècles, autour de Toulouse, l'Athènes provençale. Cette glorification de la femme d'où sortit le poétique culte de la Vierge se généralisa en Europe, après que le dominicain génevois, prédicateur et historien, Jacobo de Vorágine (1230—1233) eut publié sa fameuse «Légende dorée», et s'enracina fortement en Espagne, quand Alphonse le Sage (1252—1284) eut écrit ses incomparables* Loores à Madona Santa Maria. *Un sujet tiré de la Légende dorée: l'Assomption triomphante vers le ciel, passionna singulièrement les dévots. A Florence le sujet de l'Assomption intervint dans une représentation du milieu du XIV*ᵉ *siècle, thème d'une autre représentation donnée le siècle suivant à Modena. Il y eut aussi en France un mystère de l'Assomption, qui n'a pas été réimprimé; il date du XV*ᵉ *siècle, et contient environ 3000 vers et 30 personnages.*

Le son des orgues se mêlait souvent au dialogue dans beaucoup de passages indiqués avec soin [1]*. On cite encore trois autres mystères français plus ou moins imités de celui-là. En France, des pièces sur l'Assomption furent écrites avant le XV*ᵉ *siècle, mais elles ont disparu. On cite notamment un «Mystère de l'Assomption» représenté à Bayeux en 1351. et un autre à Montauban en 1442. Enfin l'épisode de l'Assomption se retrouve dans le «Mystère des Actes des Apôtres», XV*ᵉ *siècle.*

«En Espagne — me signale mon cher ami, M. Leo Rouanet — je connais quatre Autos de la Asunción, *datant de XVI*ᵉ *siècle. Trois font partie du* Códice de los autos *que je suis en train de publier; un quatrième, incomplet, se conserve à la Biblioteca Nacional de Madrid, et provient, si je ne me trompe, de la collection de Böhl de Faber. Les quatre* autos *se ressemblent fort et mettent en scène plusieurs épisodes empruntés aux Evangiles*

---

1) Petit de Julleville *dans l'analyse qu'il a donnée de cette pièce (Les mystères, T. II, p. 471—472).*

ou Livres apocryphes. La farsa del Mundo, *de Hernando López de Yanguas, représentée le jour de l'Assomption (on ne sait de quelle année) contient, à la fin, une très curieuse description de la Vierge s'élèvant de planète en planète jusqu'au ciel. Les patriarches de la Bible s'y mêlent aux figures mythologiques, et il y a plusieurs strophes d'une réelle poésie».*

Il serait curieux d'examiner les relations qui existent, peut-être, entre l'ancien drame liturgique dont nous avons fait des extraits, les autres drames que nous venons de signaler comme traitant le même sujet, et, en plus, ceux qui ont pour titre: Assumpçao de Nossa Senhora, La Asunción de la Virgen, A puestas del Sol el Alba, *et* La Soledad de Maria, *écrits par López de Oliveira, Claramonte et d'autres; cela va sans dire, cette tâche serait pour moi peut-être plus agréable que pour le lecteur. Il suffit pour mon but d'avoir fait l'analyse de l'ancien drame liturgique du XIVe siècle et du drame remanié, joué actuellement à Elche.*

En ce qui touche l'origine littéraire de l'ancien drame en question; écrit à l'époque où le catalan littéraire montrait clairement sa racine et son origine provençale avec la dépendance ethnographique et philologique que l'on remarque dans le texte catalan du drame (j'ai laissé quelques fragments sans les traduire pour que le lecteur fût amené à vérifier le fait par lui-même), — je crois, hors de doute que cette origine littéraire est dans les poètes du Moyen-Age, appelés troubadours provençaux, moins ignorants de l'art théâtral, que l'on ne l'a maintes fois prétendu.

Cette ignorance de l'art théâtral, imputée aux troubadours provençaux, est inexacte. La preuve en est en la «Tragédie de Sainte Agnés Martyr» «rithmicis versibus conscripta prisca Occitania lingua» *publiée il y a quelques années par M. A. L. Sardou*[1]*, dont l'annotation indique la* tonada *ou le*

---

1) *«A cause de certains tours — M.* Balaguer *dit dans son «Histoire politique et littéraire des Troubadours» — par des phrases entières et des mots qui n'étaient usités qu'en certaines régions, on peut soupçonner en toute sûreté que l'auteur inconnu dut être originaire d'une des contrées comprises entre Montpellier, Narbonne, Rosellon et Cataluña, et appartenant, par conséquent, à la branche espagnole de la littérature provençale». La Société des Lettres, Sciences et Arts des Alpes maritimes a publié à Nice le «Martyre de Sainte Agnès», tragédie ou mystère comme l'intitule cette Société. Elle fut découverte par le savant allemand* Karl Bartsch, *lequel dut la rencontrer à Rome à la Bibliothèque du prince Chigi. Le trésor bibliographique de l'ancien théâtre provençal n'est pas seulement réduit à ce mystère. On croit que le fragment des* Vierges sages et des Vierges folles *écrit en latin et dans les langues d'oc et d'oil, publié par* Raynouard, *est œuvre du XIe siècle. On peut considérer comme œuvres représentables le chant funèbre de la mort du comte de Provence, Ramon Bevenguer. composé par le trouvère Ricardo de Noves, de même les jeux que le galant marquis de Montferrat donnait dans son château; les comédies que récitait de château en château le troubadour Roger de Clermont; la Heregia dels Preyres que faisait représenter, devant le public, Faydit; et enfin, sans porter plus avant l'information, les farses ou* villancicos *que nous comparerions avantageusement en Espagne à l'adoration*

sonus (timbre) que l'on doit employer, tous les airs appartenant aux chants populaires de Provence, et à des œuvres célèbres de troubadours, dont l'annotation cite le titre ou quelques mots du premier vers.

Bien qu'on ne puisse considérer cela comme une preuve irréfutable d'exception dans l'origine littéraire du drame en question, il est bon de noter que, peut-être les airs ou thèmes qui au son de cleriana *et de* dolive (bella oliva) ou beyla oliva *s'indiquent dans les annotations de ce travail, proviennent de la littérature provençale.*

D'après tout ce qui précède, voici les faits les plus probables: le drame du XIVe siècle résumé ici a été inspiré par un autre semblable, provenant de la littérature provençale troubadouresque; le drame écrit en catalan littéraire propre à l'époque fut donné, par un confrère que l'on dit l'auteur, à l'une des confrèries qui représentaient ces pièces, et parmi lesquelles on peut compter celle très ancienne d'Elche; le drame catalan primitif a été remanié et adapté au limousin valencien, répandu dans la contrée, probablement au milieu du XVIe siècle et, pour cette réforme du texte et du sujet, plus serré qu'avant, fut composée la plus grande partie des pièces de musique qui ont figuré dans les exemples du drame fournis par nous; enfin dans la réforme littéraire du drame, effectuée à cette époque et à une autre ultérieure en 1639, ont disparu un grand nombre de personnages du primitif drame, l'élément judaïque de l'original étant réduit à la scène de la conversion[1]*) laquelle persista dans les deux arrangements, toujours dus aux auteurs de la première ou seconde réforme, (il n'est pas facile de faire la lumière sur ce point) ainsi que l'intervention de l'apôtre Saint Thomas quand le drame est près de finir, avec sa curieuse excuse de n'être pas arrivé plus tôt, avec les autres apôtres, ayant été retenu «par les affaires des Indes».*

VII.

Ce qu'est actuellement la représentation et ce qu'elle devrait être.

La représentation annuelle du très curieux drame lyrique liturgique d'Elche telle qu'elle a lieu aujourd'hui, d'une manière maladroite et sans préoccupation artistique d'amélioration, n'est pas aussi défigurée que je le craignais, par l'incurie du temps et, chose plus grave, la manque de zèle de ceux qui sont chargés de la perpétuer, c'est-à-dire de ceux qui la diri-

---

des Rois Mages et à la Naissance de Dieu que l'épouse d'Alphonse XII, Garsende de Sabran, comtesse de Provence, organisait à la fin du XIIe siècle dans son palais d'Aix.

1) *Cette scène, appelée par le vulgaire la* judiada, *ne s'exécute pas aujourd'hui. Les ardeurs belliqueux des personnages, Saint Pierre tirant le glaive du fourreau et les Juifs de même, donnaient lieu à des emportements tellement lamentables, qu'il fut nécessaire de les supprimer, par ordre de l'autorité ecclésiastique.*

*gent. Il est agaçant de voir le directeur battant la mesure avec un rouleau de papier, le professeur, avec un instrument, donner le ton aux personnages, et ceux-ci tenir leur musique à la main, pour chanter quelques strophes et morceaux très simples que tout Elche sait par cœur, hors ceux qui doivent le savoir; il est gênant, aussi, que les personnages de l'*Ara coeli *et de la Trinité n'aillent pas, semble-t-il, sans se passer de directeur et de souffleur.*

Il est ridicule, aussi, que le maître de chapelle et son adlatus *le «bombardon» soient parmi les apôtres ou, montrant un excès de zèle inopportun, se placent à côté du lit de Marie donnant le ton et l'entrée de ses strophes à l'enfant qui joue le rôle, tandis qu'on l'évente avec un bon vouloir digne d'une meilleure cause.*

N'acceptant pas ces corruptions, j'accepte moins encore la Marche royale jouée par une musique militaire et l'orgue quand la fête se termine par l'apothéose et le couronnement de la Vierge. La marche royale est bonne pour les monarques de la terre et pour de rares occasions consacrées par la coutume, mais elle détone dans cette belle œuvre si caractéristique du temps passé.

Le drame lyrique liturgique d'Elche pourrait recouvrer aisément sa pureté hiératique primitive. Si, ainsi représenté, d'une façon négligée, il produit une profonde impression artistique, quelle impression ne causerait-il pas en supprimant ces aberrations? Ce serait alors une fête d'un genre unique: devenu, annuellement, l'objet d'un pélerinage artistique international, ce drame donnerait à Elche, la belle ville des palmiers et des grenades, une grande renommée, et attirerait de très distingués visiteurs en cette ville qui, à un autre point de vue, est unique en Espagne et en Europe.

L'admiration qu'éveillent ses bois de palmiers, de grenadiers, et ses terrasses, pareilles à des jardins suspendus, s'ajoutant à celle que peut exciter ce spectacle intéressant et émouvant, ce serait une double bonne fortune que ne doivent pas laisser perdre ceux qui sont à la tête des intérêts matériels d'une si importante population.

Appendice.

Bibliographie du Drame.

Quoiqu'elle ne soit pas très riche il convient de la signaler pour l'instruction du lecteur. Elle est composée des pièces suivantes:

1) Francisco Fuentes Agulló, Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive y traducción *(du texte)* de la Fiesta. Elche, imprenta de F. Modesto Aznar, *1896.*

Brochure de 28 pages, reproduction d'une autre publiée en 1855.

2) Marqués de Molins, Discurso de recepción en la Academia de la Historia. *Madrid, 1869.*

Il se rapporte au drame liturgique d'Elche, et à la description de la représentation.

3) C. Vidal y Valenciano, El Tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama litúrgico.

Ecrit daté de Vilafranca (del Panadés), juillet 1870 et publié pour la première fois dans le Diario de Barcelona, *numéros 12 d'août et 1er septembre de la même année (et à la suite du* Texto del Misterio de Elche) *dans le Tome VI des œuvres complètes du Docteur Don Manuel Milá y Fontanals . . . . collectionnées par D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, librairie de Alvaro Verdaguer, 1895.*

4) Javier Puentes y Ponte, Memoria Histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la Ciudad de Elche. . . . *Couronné au Concours public institué pour décerner le prix donné par* l'Academia Bibliográfico-Mariana —*Lérida, typographie Mariana, 1887. Un vol. in-8° de 266 pages.*

Œuvre écrite avec plus de bonne intention que de sentiment critique-littéraire, historique et artistique, mais remplie de dates de toute espèce pour documenter la partie historique de la ville d'Elche et de son drame.

5) Adolfo Herrera, Excursión á Elche. Auto lirico-religioso *en deux actes, représenté tous les ans dans la Paroisse de Sainte Marie* les jours 14 et 15 d'août. *Publié dans le* «Boletin de la Sociedad Española de excursiones» *Madrid, établissement typographique de San Francisco de Sales, 1896.*

*Il contient une étude succincte de l'*Auto, *comme l'intitule M. Herrera. Après l'étude se trouve le texte musical gravé d'une copie peu fidèle de la partition musicale, laquelle, passant par les stylets du graveur, complètement inexpert en matière de notation polyphonique antique, a été convertie en un véritable logogriphe. Le texte musical mis à part, la savante et serrée étude de M. Herrera est digne de tout éloge.*

6) Juan Pié, (prêtre) Autos sagramentals del sigle XIV. *Publiés dans les Nos 9 et 10 (juillet, août, septembre, octobre 1896) de la* Revista de l'Asosiación Artistico - Arqueológica Barcelonesa. *Barcelona, établissement typographique de Vives y Susany, 1898.*

Il contient le drame en catalan publié par extraits dans le texte de la présente étude, un Sonus *ou* gozos *à la Vierge, une espèce d'*auto *qui représente l'entreprise d'une croisade en Terre Sainte et un autre* Sonus *ou* gozos *à la Vierge se rapportant à la même Croisade.*

No. I. La Vierge.

(♮)

Ay tri - sta vi - da cor - po - ral!
¡Tri - sta de mi! ¿yo que fa - ra?

O mon cru - el tan de - si - gual!
Lo meu car Fill cuan lo veu re?

No. II. La Vierge.

Gran de - sig me a ven-gut al cor Del meu car Fill, ple de a - mor

Tan gran, que nou po-dia dir On per re - mey de - sig mo - rir.

No. III. L'Ange.

(♯)

Deu vos sal - - ve, Ver-ge Im - pe - - - ri-

(♯)

al, Ma - - - - - - re del Rey ce - -

les - ti - al, Yo us port sa - -

- - luts e sal - va - - - - - - ment

Del vos - tre Fill om - ni - po - - - - - tent.

No. IV. Saint Jean.

Sa - luts, ho - nor é sal - va-ment Si - a á Vos, Ma-re ex - ce - lent,

E lo Se - ñor qui es del tró Vos do-ne con - so - - la - ció.

No. V. Santiague et deux autres apôtres.

O po - der del alt Im - pe - ri! o po - der del alt

O po - der

O po - der

Im - pe - ri! Se - ñor de tots los cre - ats Cert es
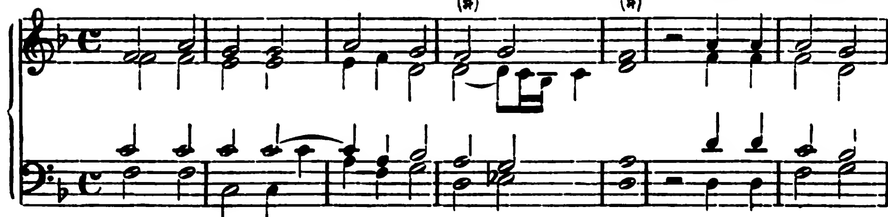
a - quest gran mis - te - ri Ser a - si, ser a - si tots

a - jus-tats. De les parts de a-si es - tra-ñes Som ven-guts molt pres-ta - ment.
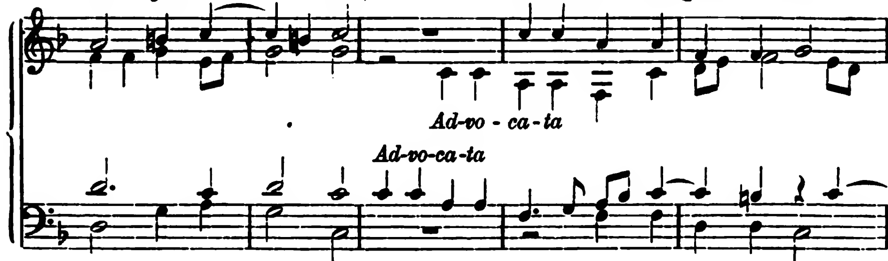
No. VI. Chœur des apôtres.

Sal - ve, Re - gi - na Prin - ce - sa, Ma - ter Re - gis
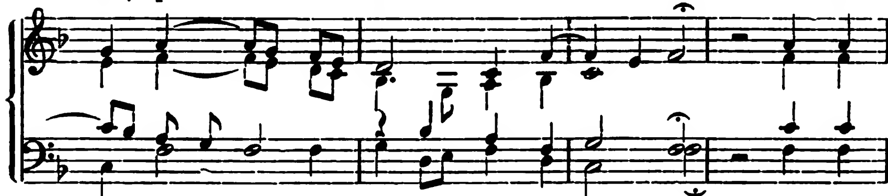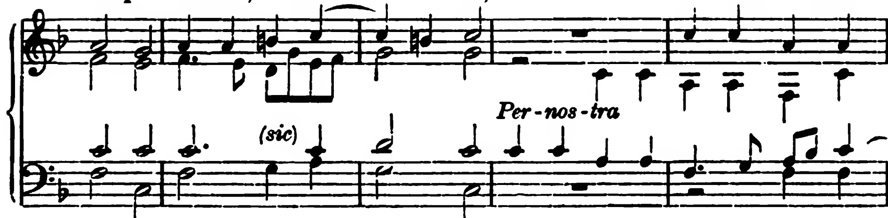
(♯) (♯)



An - ge - lo - rum, Ad - vo - ca - ta pec - ca - to -
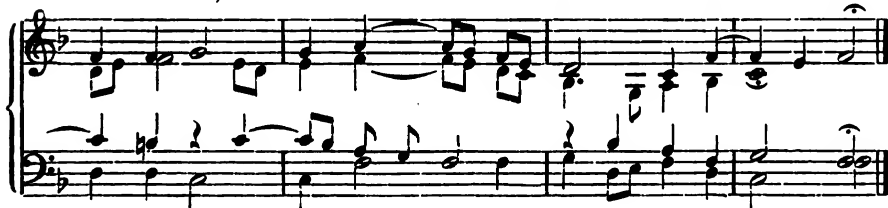


rum, pec - ca - to - - - - - rum. Lo om-
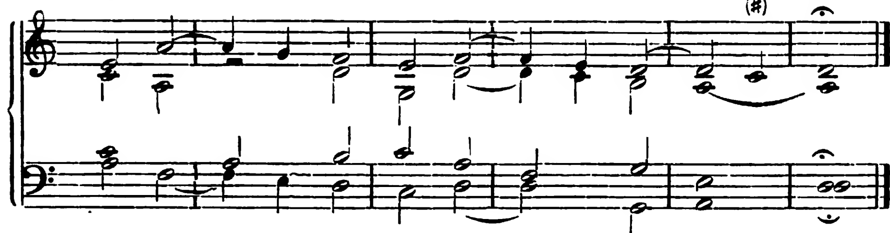


ni - po - tent Deu, Fill vos - tre, Per nos - tra con-
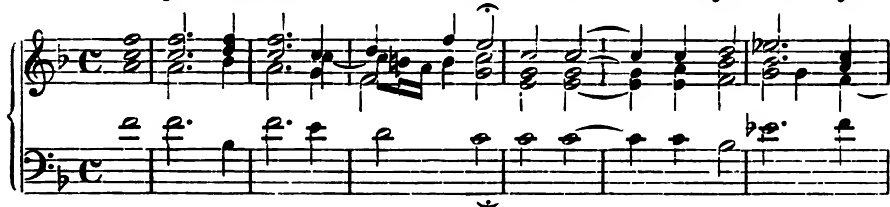


so - la - ció, Per nos - - tra con - so - la - ció.
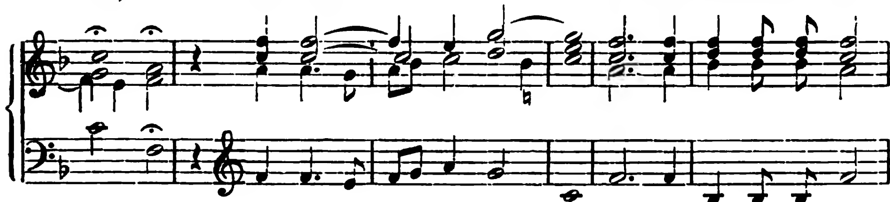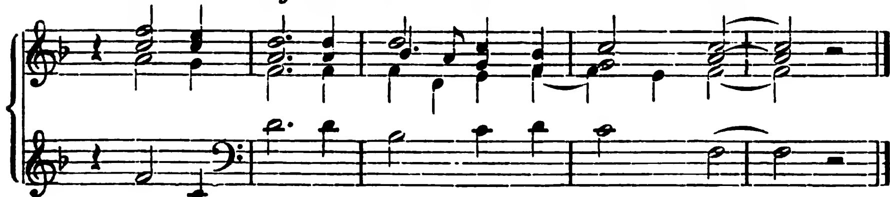


No. VII. Chœur des apôtres.
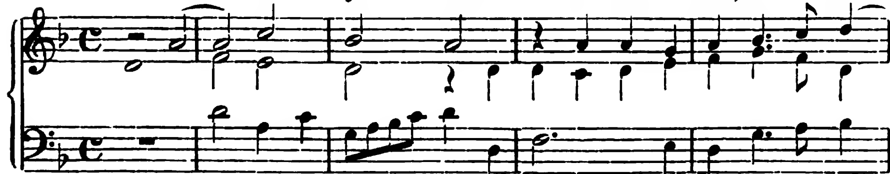


No. VIII. Chœur des élus.
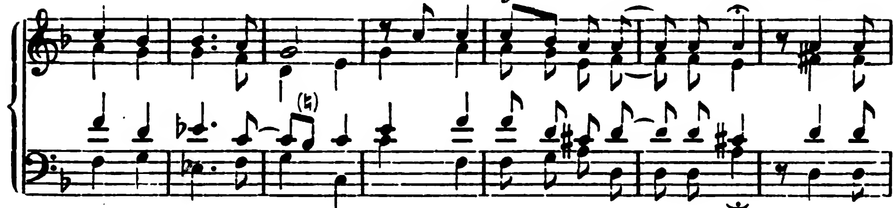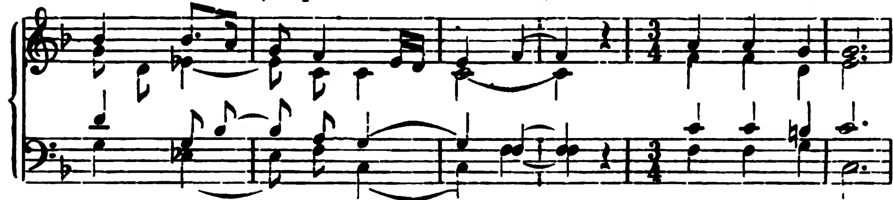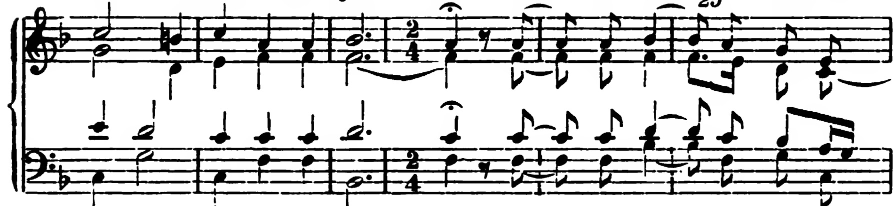






No. IX. Chœur des apôtres excepté St. Thomas.
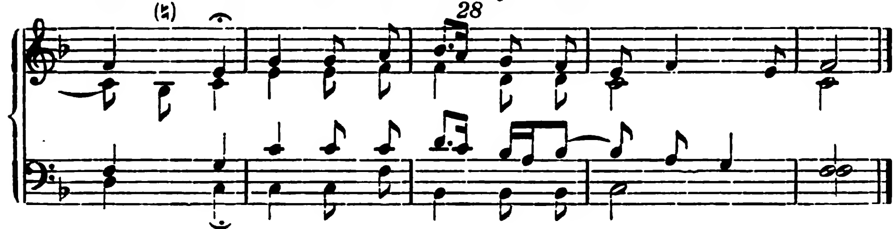


No. X. *Chœur des mêmes apôtres.*









No. XI. Saint Pierre.





No. XII. Chœur des apôtres.

No. XIII. Chœur des Juifs.

ror. No es nos-tra vo - lun - - tat.

Que es-ta
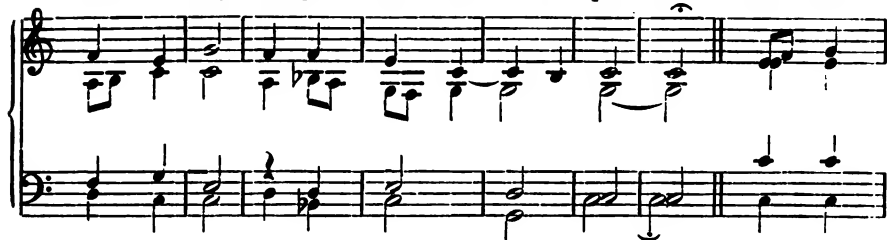
Ans en to - ta
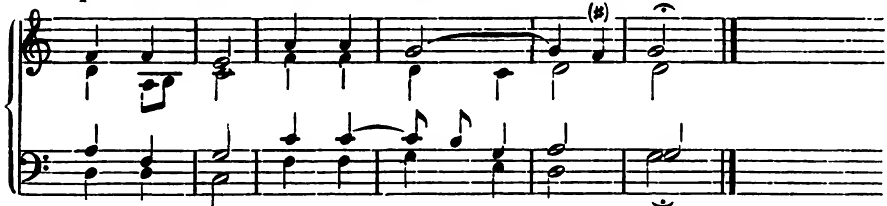
do - na so - te - - - - - - - - reu.

pi - - e - - - tat. Vos ma - nam queens la dei - xeu.
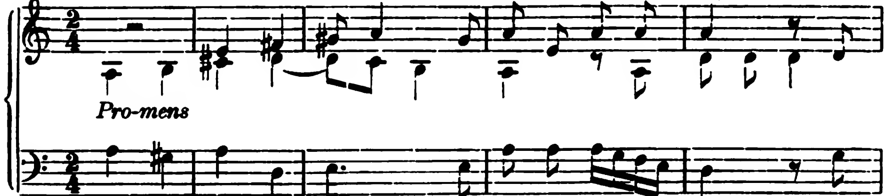
No. XIV. Chœur des Juifs.
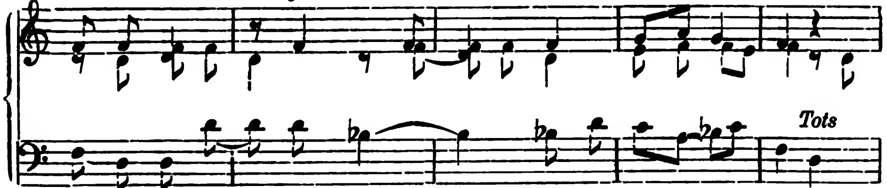
O Deu a - do - nay Qui for - mis na - tu - ra A - ju - dans

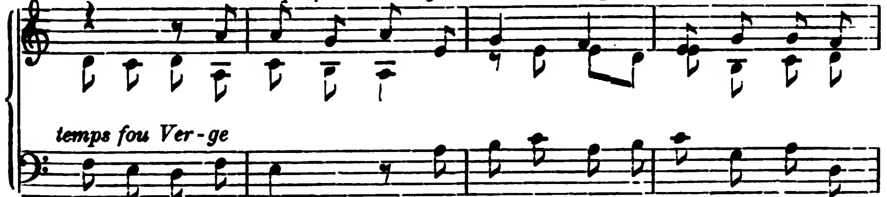




No. XV. Chœur des apôtres.







sens dup - - tar Ans é a-prés de in - - - -

-fan-tar, ans é a - prés de in - fan - - tar.

No. XVI. Chœur des Juifs.

Nos - al - tres tots cre - - - - - - - - hem Que es la

(♯)

Ma - re del Fill de Deu Ba - te - chau - - nos ___ tots

(♯)

en breu Que en tal fe viu - re - vo - lem.

(♯)

No. XVII. Chœur du deuil.

Ans de en-trar en se-pul-tu - - ra A - quest cos

glo-ri - fi - cat De la Ver-ge san - ta y

pu - - - - ra A - do-rem-lo de bon grat, de

Con-tem - plant la tal fi - gu-ra

bon grat De la Ver - ge san-ta y pu-ra

Ab con-tri - cio y do-lor, y do - - - - - lor.

En ser-vey del Creador, del Cre - - - - a - dor.

No. XVIII. Saint Jean.

De bes fort de - sa - - - - ven - tu - ra! De mi trist,

de - sa - con - so - lat! Que non si - a yo tro - bat

En es - ta san - - - ta se - - - - - - pul - tu - ra, En

es - ta san - ta se - - - - - - - - - - - pul - tu - - - ra.
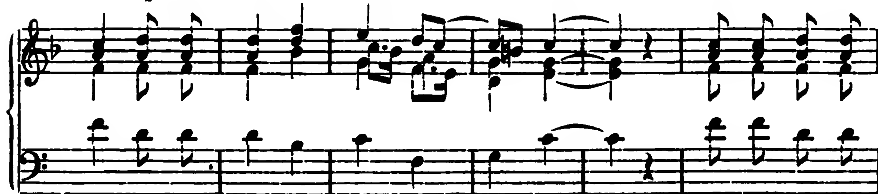
No. XIX. La Trinité.
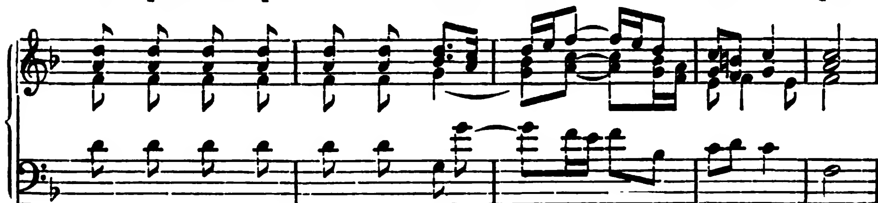
Vos si - au ben ar - ri - ba - da A rey-nar e - ter - nal-
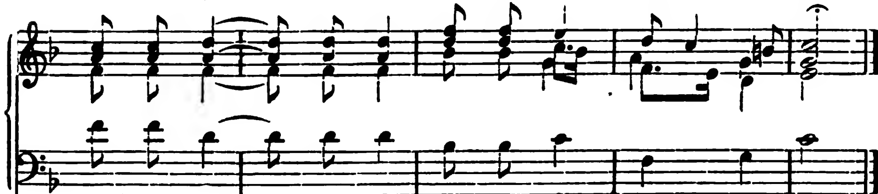
ment On tan-tost de con - ti - nent Per nos se - reu co - ro - na - da.

No. XX. Chœur des fidèles.
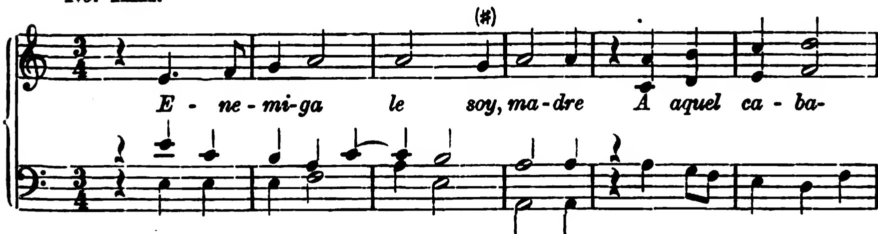
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - - - li - o
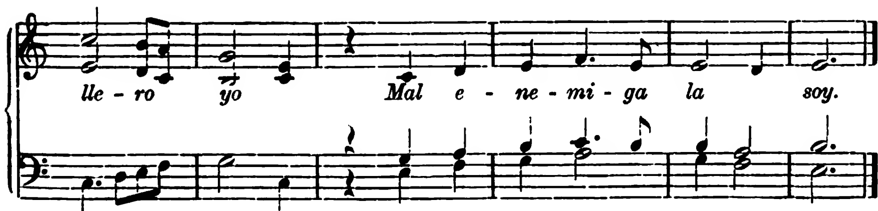

et Spi - ri - tu - i San - - cto: Si - cut e - rat


in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
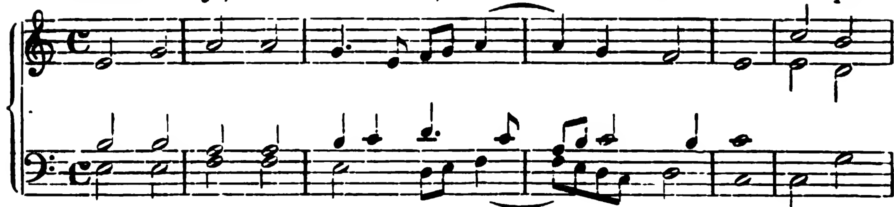

et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

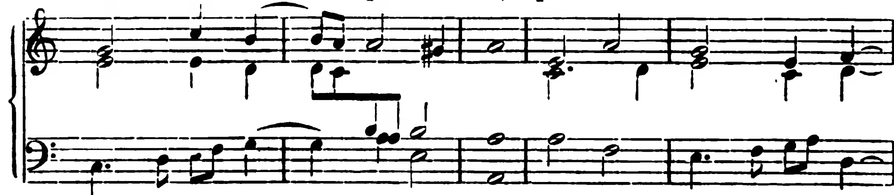
No. XXI.

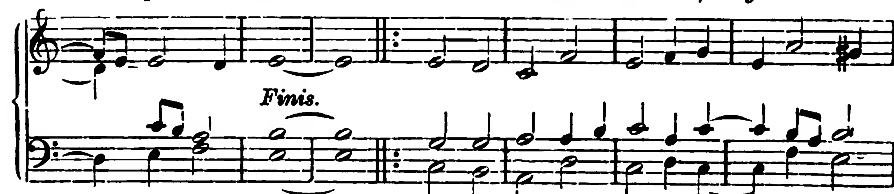

(#)
E - ne - mi - ga le soy, ma - dre A aquel ca - ba-
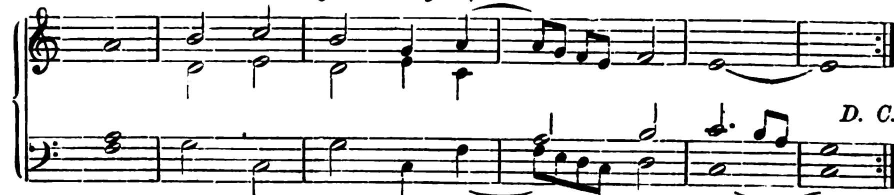

lle - ro yo Mal e - ne - mi - ga la soy.

No. XXII.





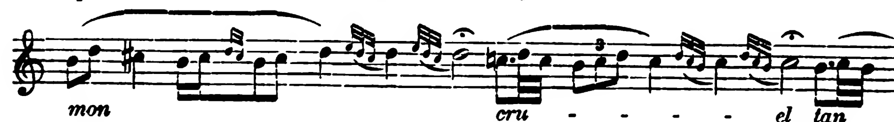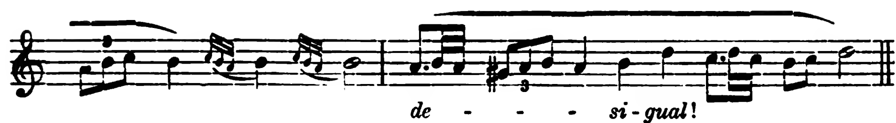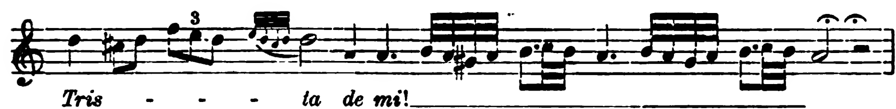




No. XXIII. La Vierge.
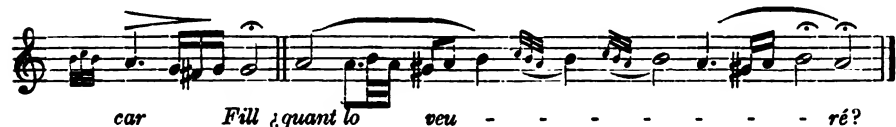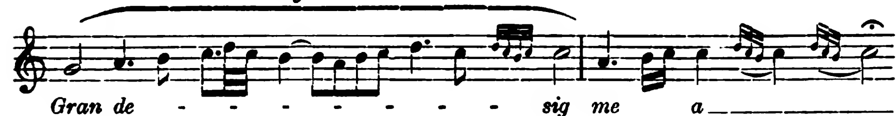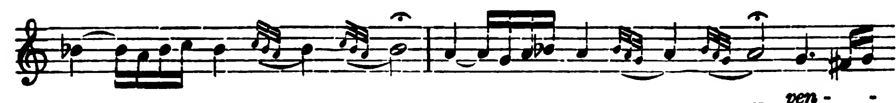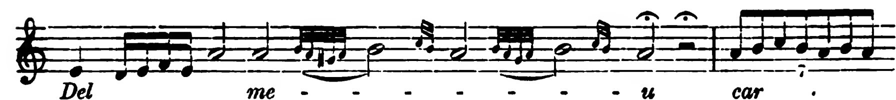
















No. XXIV. La Vierge.











ple de a - -

- - - - - mor Tan gran, que nou

po - dri - a dir On

per re - - • - - mey de - - -

- - - - - sig mo - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - rir.

Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavier-Kompositionen

von

Richard Buchmayer.

(Dresden.)

Es liegt in der Natur der Sache, daß trotz der Vollendung der Ausgabe der Bach-Gesellschaft die Aufgaben der Bach-Forschung bei weitem nicht als erfüllt anzusehen sind. Nicht nur, daß neue überraschende Funde noch immer zu Tage gefördert werden, es gelingt auch der stetig vordringenden Musikwissenschaft, frühere lückenhafte Vorstellungen zu ergänzen, ja hier und da Irrtümer nachzuweisen. Haben doch die hochverdienten Herausgeber selbst vielfach die Hoffnung ausgesprochen, daß über manches, was mit den bisherigen Mitteln nicht festzustellen war, eine spätere Zeit volle Klarheit bringen möge. Viele der Werke, welche man als Jugendwerke Seb. Bach's ansieht, sind heute noch von zweifelhafter Authenticität, die Supplement-Bände der Bach-Ausgabe enthalten eine beträchtliche Anzahl von Kompositionen, deren Echtheit nicht sicher verbürgt werden konnte. Wir dürfen indessen hoffen, daß die Zukunft genauere Nachweise finden und mit sichererem Auge entscheiden wird, wenn erst die neueste, auf die Musikwerke der Zeit unmittelbar vor Bach gerichtete Forschung zu vollständigeren Resultaten gelangt sein wird. Denn noch ruhen manche der Meister, an deren Beispiel Joh. Seb. Bach sich bildete, für uns im Dunkeln; ein großer Teil der Werke, welche auf die Entwickelung ihrer Zeit Einfluß hatten, ist noch immer verschollen.

Bezüglich der Klavier- und Orgelmusik der Zeit vor Bach hat neuerdings Max Seiffert in seiner für weitere Forschung grundlegenden »Geschichte der Klaviermusik«[1]) neue Perspektiven eröffnet und ungemein viel Licht verbreitet. Wenn im einzelnen auch hier einige unrichtige Angaben zu finden sind[2]), so ist das bei der Überfülle des Stoffes sehr erklärlich und schmälert nicht im mindesten den Wert des ausgezeichneten Buches.

Die hier folgenden Untersuchungen sind bestimmt, einen sehr bescheidenen Beitrag zur Bach-Litteratur zu bilden; sie beziehen sich auf drei Klavierwerke, die bisher für Seb. Bach'sche Kompositionen gehalten

---

1) Umarbeitung des Weitzmann'schen Werkes.

2) Der Autor hat im Vorwort selbst auf die Möglichkeit hingewiesen.

wurden, in Wirklichkeit aber aus älterer Zeit stammen und von dem Eisenacher Joh. Christoph Bach, von dem Gothaer Hofkapellmeister Christian Friedrich Witt und von dem englischen Komponisten Henry Purcell geschrieben sind. Die Künstlerschaft Seb. Bach's erleidet durch die Restituierung zwar keinerlei Einbuße, aber die Angelegenheit gewinnt an Bedeutung durch den Umstand, daß die Bach-Forscher aus den ersten zwei dieser Werke Schlüsse auf den Entwickelungsgang des jungen Bach gezogen haben, und sie wird sehr wichtig für unsere Kenntnis der älteren Klavier-Litteratur insofern, als sie uns einen Zuwachs von Kompositionen dreier Meister liefert, welche nur äußerst wenige Klavierwerke und unter den wenigen keines der hier gerade vorliegenden Gattung hinterlassen haben.

I.

Präludium und Fuge in Es-dur.

Philipp Spitta spricht in dem 1873 erschienenen Band I seiner Bach-Biographie, S. 320 ff., von einem Klavierwerk, welches aus dem Nachlaß des Bruders von F. W. Rust herrühre und zuletzt im Besitz von F. W. Rust selbst gewesen sei. Er sagt darüber:

»Die genannte Fuge mit Praeludium ist das einzige Seb. Bach'sche Werk, wo neben oder unter Buxtehude's Manier auch diejenige Froberger's hervortritt. Dieser liebt es, am Anfang und Schluß seiner Toccaten bald über, bald unter liegenden Accorden eine Art von Passagenwerk zu entfalten, welches die Noten verschiedener Werte regellos durch einander mischt und an diesem unruhigen Charakter sogleich erkennbar wird. Aus einem solchen Keime wuchs Buxtehude's Praeludium auf, der aber schönes Gleichmaß, Ordnung und Entwickelung in das Gangwerk brachte; auch seine geistvollen Nachspiele mögen mit den Schlußfigurationen der Froberger'schen Toccate zusammenhängen. Bach's Komposition erinnert nicht nur durch die Art des Laufwerks (z. B. die zickzackartig absteigenden Sechszehntel-Gänge) und die massigen Mitklänge sehr an Froberger, sondern auch dadurch, daß die Fuge wieder in ein flüchtiges und innerlich mit ihr gar nicht zusammenhängendes Figurenwesen von solcher Ausdehnung zurückkehrt, wie der Komponist sie später nie mehr zugelassen hat. Andererseits fließen doch auch wieder die Passagen ruhiger dahin und erhalten durch Imitationen mehr Zusammenhang, so wie es bei Buxtehude geschieht. Beider Einflüsse scheinen mir in der Fuge zurückzutreten: das Thema ist für den Lübecker Meister nicht beweglich genug, die Art der kontrapunktischen Erfindung nicht die seinige, für Froberger ist die Harmonie zu kompliziert.« [1])

Soweit Spitta. Im Jahre 1884 veröffentlichte A. G. Ritter sein Werk: »Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert.«

1) Dazu gehört noch eine Anmerkung im Anhang A: Nr. 15, S. 794, die man nachlesen möge.

In der Beispiel-Sammlung des Band II, Nr. 103, S. 172 druckt er dieselbe Komposition, Präludium und Fuge, von der Spitta oben spricht, als ein Werk von dem Eisenacher Joh. Christoph Bach unter Zufügung des Vermerks: »Durch die Freundlichkeit des Herrn Prof. Dr. Faißt in Stuttgart« [1]). Diese Thatsache ist seltsamerweise von den Bach-Forschern übersehen worden.

Im Jahre 1888 publicierte H. Bischoff dasselbe Werk in Band VII S. 125—127 seiner bei Steingräber erschienenen Ausgabe von Seb. Bach's Klavierwerken. Bischoff zweifelte nicht an der Echtheit; er sagt: »Das Stück eignet sich vielleicht besser noch für die Orgel als für das Klavier. Doch hege ich kein Bedenken, es an dieser Stelle zu veröffentlichen, da es dem Klavierstil nicht ferner steht, als einzelne Nummern aus dem Wohltemperierten Klavier.« Als Vorlagen benutzte Bischoff für das Präludium eine einzige, welche aus dem Nachlaß des Organisten Prager stammt (jetzt unter *P. 487* in der Berliner Kgl. Bibl.), für die Fuge außer der genannten Vorlage noch drei andere, nämlich: ein Heft mit 6 Fugen aus Westphal's Nachlaß (jetzt unter *P. 213* in der Berl. Kgl. Bibl.), die Handschrift *P. 304* der Berl. Kgl. Bibl., und Manuskript No. 606 der Amalien-Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums, welches die Fuge als *Fuga Allegro* aufführt.

Zuletzt erschien das Werk als No. XII im 36. Bande der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Der Herausgeber, E. Naumann in Jena, schreibt dazu: »Dieses wohl einer früheren Schaffensperiode entstammende Stück ist unseres Wissens in der Ausgabe Bischoff zuerst veröffentlicht worden (!). Für die Fuge sind 4, für das Präludium nur eine einzige, wenig zuverlässige Handschrift vorhanden.« Die Vorlagen sind dieselben wie bei Bischoff.

Endlich führt Seiffert in seiner »Geschichte der Klaviermusik« das vorliegende Werk an, zuerst S. 232 ganz richtig unter Joh. Christoph Bach, mit den Worten: »Eine Fuge und drei Variationenwerke sind von ihm erhalten« [2]). Leider hat Seiffert nicht gesehen, daß dies ganz dasselbe Werk ist, von dem er S. 376 unter Seb. Bach folgendermaßen urteilt:

»Eine vierte Komposition, Präludium und Fuge in Es-dur, giebt uns sodann die Gewißheit, daß unter den Wiener Musikern, deren Werke Bach durchstudierte, auch Froberger war. Das altertümliche Passagenspiel im Präludium, die Art, dem Fugenthema in den Durchführungen stets neue Motive entgegenzustellen und die Fuge durch ein toccatenhaftes Anhängsel zu beschließen — das sind Froberger'sche Züge, die man, sobald man sie einmal gesehen hat, nicht vergißt. Freilich eignen sie auch Frescobaldi, aber dessen Bekanntschaft scheint Bach doch erst später gemacht zu haben.« —

---

1) Einiges Nähere über den Inhalt siehe auch in Bd. I, S. 163.

2) Die Anmerkung nimmt auf Ritter Bezug.

Schon vor längerer Zeit hatte ich die Entdeckung gemacht, daß Ritter's Publikation von den Herausgebern der Seb. Bach'schen Werke übersehen worden war. Der antike Charakter des Werkes machte es mir wohl glaubhaft, daß ein älterer Meister der Autor sei, aber es schien mir nicht wahrscheinlich, daß Joh. Christoph Bach sich an Froberger angelehnt haben sollte. Und wenn man auch daran glauben wollte, wo war der sichere Beweis zu finden? Ritter's Nachlaß war ja leider von der Erdoberfläche verschwunden. Erst vor einem Monat half mir ein glücklicher Zufall: Ich durchblätterte gerade den ersten Band von Eitner's Quellen-Lexikon, da plötzlich fiel mir S. 267, Spalte 1 unter den Werken von Joh. Christian Bach (des Sohnes von Sebastian) folgende Notiz auf: »Präludium und Fuge Esdur, Ms. fragl. welcher J. Chr. [B. Leipz.« Eine Ahnung überkam mich, ich wandte mich an die Leipziger Stadt-Bibliothek, deren Oberbibliothekar Prof. Dr. Wustmann die Güte hatte, mir das in Frage kommende Manuskript zuzusenden. Dasselbe, ein Band in Hochfolio, trägt die Signatur: »No. 5, J. Chr. Bach u. A. (Orgelwerke), Aus der Beckerschen Stiftung.« Auf der 1. Seite steht geschrieben: »Herrn C. F. Becker | in Leipzig | Von Sch. aus Magd.« Gleich die erste Nummer ist das hier behandelte Werk, es hat den Titel: *Praeludium Ex D♮ ſignori* (!) Joh. Christoph Bachig *Org. Jſennaci*. Am Schlusse des Präludiums (Ende der dritten Seite) steht: »*verte sequitur Fuga*«. Die Schriftzüge weisen auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach der Fuge folgen noch folgende Werke:

Nr. 2: *Praeludium Ex DR* (*D-dur*) *con pedal* (!) *di ſignori* (!) P. Hasſen[1]):

(♮?)

tr etc.
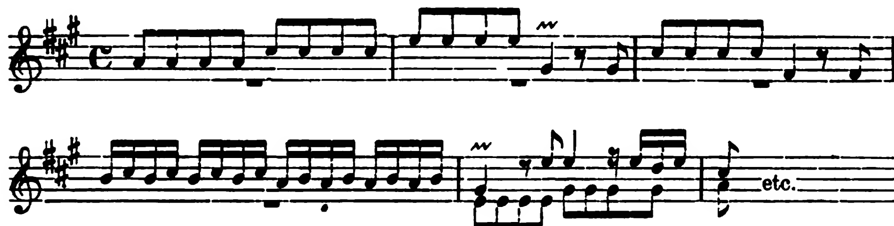
(42 Takte.)

etc.
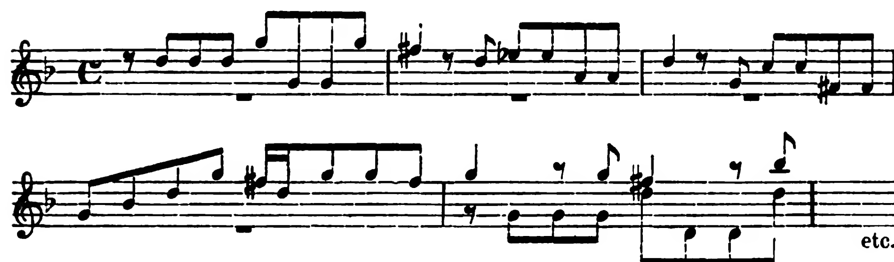
Die vierstimmige Fuge ist unvollständig, sie bricht bald nach der ersten Durchführung ab.

1) Der Vater von Joh. Adolph Hasse?
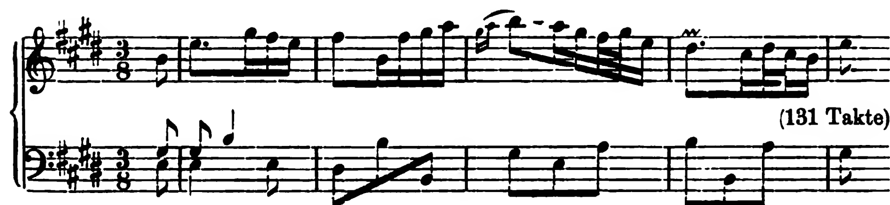
Nr. 3: *Fuga Pleno organo ex A-dur.* Dieses anonyme, vierstimmige Stück ist unvollständig und Zeile für Zeile quer über zwei Seiten verschiedener Blätter geschrieben; es scheint in späterer Zeit eingefügt:
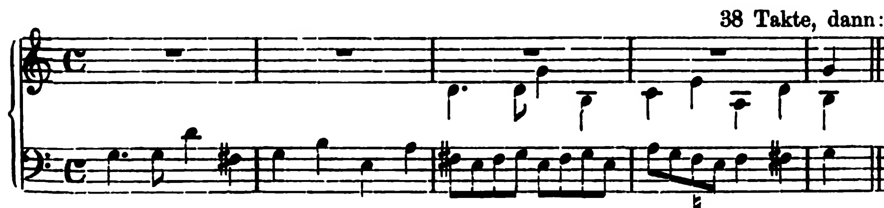


Nr. 4: *Fuga Anno 1719*, anonym, vierstimmig, 71 Takte:



Nr. 5: *Sonatina pour Clavesin de Mons.* GWD Saxer.[1]) Diese Nummer steht im Original im Violin-Schlüssel, die andern im Sopran-Schlüssel:
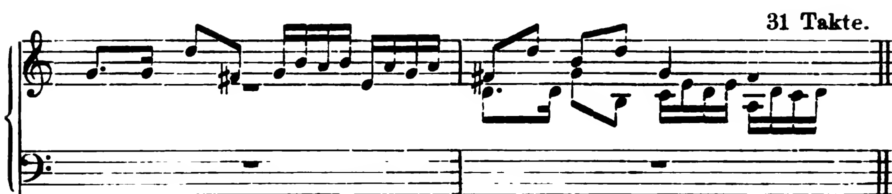


Nr. 6: *Fuga Ex G*, *â* (!) *Signore* Fried. Wilhelm Zachau *Org. Halberst.*[2]), vierstimmig:
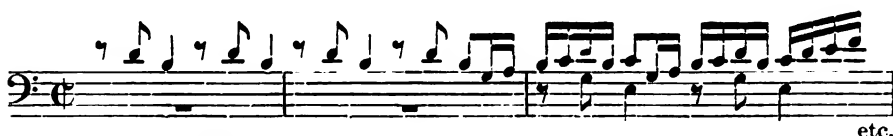


1) C. F. Becker hat in dem von ihm beigeschriebenen Inhaltsverzeichnis fälschlich »Gaxer« gelesen.

2) Man beachte die Ortsangabe.



Nr. 7: *Capriccio sopra il Cucu del ſig*: Giov. Caſp. Kerl:



(Das bekannte Stück.)

Kommen wir auf die erste Nummer zurück! Nach Auffindung dieser weit in der Zeit zurück reichenden Quelle, welche nicht nur den Namen, sondern auch den Stand und Wohnort des Komponisten angiebt und auch sonst nur Werke von Zeitgenossen Joh. Christoph Bach's enthält, bleibt kein Zweifel mehr übrig, daß der Eisenacher Meister als Autor zu gelten hat. In Betracht kommt noch der Umstand, daß in Ritter's Quelle sowie in der Leipziger Handschrift das ganze Werk gegeben ist, während von den übrigen Vorlagen nur die nach Naumann »wenig zuverlässige« Handschrift aus dem Nachlaß des Organisten Prager das Präludium mit enthält. *P. 304* der Berliner Kgl. Bibl. ist übrigens nur eine »nicht alte Abschrift von *P. 213.*« Wie leicht der Name der beiden Bache miteinander verwechselt werden konnte, besonders in einer späteren Zeit, wo Joh. Christoph Bach beinahe vergessen war, liegt auf der Hand. Dazu kommt als Hauptsache der innere Grund, der altertümliche Charakter des Werkes.

Erwägen wir nun, welche Schlüsse sich aus dem gewonnenen Resultat ziehen lassen, so ergiebt sich als notwendige Folge, daß bereits Joh. Christoph Bach mit der Kunstrichtung des Südens, speziell mit Froberger vertraut gewesen sein muß, daß mithin Joh. Seb. Bach schon von Jugend auf Gelegenheit gehabt hat, Froberger's Stil durch die Vermittelung seines großen Onkels kennen zu lernen. Der früher so beliebte Glaube an eine »totale Isoliertheit« gewißer Schulen wird gewöhnlich in der Musikgeschichte (wie in der Kunstgeschichte überhaupt) durch die genauere Forschung zerstört, welche oft gerade da Beziehungen aufdeckt, wo man sie am wenigsten vermutet. Die Welt war eben zu keiner Zeit ganz verschlossen. Vor 200 Jahren war der Verkehr reger, als vielfach geglaubt wird; die Meister wanderten hin und her, und saßen sie endlich fest, so erhielten sie doch durch Kollegen und Schüler Verbindung mit

weit entfernten Gegenden. Die Macht der Erziehung, die Gewohnheit, die Ehrfurcht vor dem in der Schule Überkommenen, vor den Satzungen der Vorfahren hielt sie gewiß alle mehr oder weniger im Bann, aber der Drang zu wissen, was jenseits der Berge für richtig galt, das Bestreben, durch die Kenntnis vom Neuen und Fremden das eigene Urteil zu erweitern, war von jeher den »Talenten« eigen. Gelegenheit kann nur selten gefehlt haben, und wo sie sich fand, konnten Rückwirkungen auf den eignen Kompositions-Stil nicht ausbleiben[1]). Unser Fall giebt übrigens Spitta's[2]) Worten eine neue Bestätigung, »daß die musikalischen Träger des Namens Bach, deren keiner zu seiner Ausbildung Italien besucht, oder die Unterweisung eines fremdländischen Meisters genossen hat, strebsam und emsig sich stets mit den neuen Erscheinungen und Kunstrichtungen vertraut zu machen suchten, dieselben aber in sich hineinzogen, ohne sich ihnen hinzugeben«.

Betrachten wir jetzt den Notentext der neu gewonnenen Vorlagen und deren Stellung zu den alten, so ist zunächst zu bemerken, daß die Leipziger Handschrift und Ritter's Manuskript trotz mancher wesentlicher Unterschiede eine solche enge Verwandtschaft zeigen, daß unbedingt geschlossen werden muß, daß sie dieselbe gemeinsame Quelle gehabt haben. Sie weisen nicht nur meist denselben Text auf, sondern auch dieselben Eigentümlichkeiten und Fehler. Während alle andern Vorlagen zwei ♭ vorzeichnen, haben sie drei ♭. Doch ist in beiden, sowohl im Präludium als in der Fuge, das dritte ♭ sehr oft und meist an denselben Stellen ignoriert, indem das Aufhebungs-Zeichen vor der Note *a* weggelassen ist. Beide Quellen schreiben in der Fuge: *des*, *es*, *ges*, *as*, *b*, aber immer *h* für *ces*, ausgenommen beim ersten Auftreten des Gefährten, wo beide *ces* notieren. Takt 29 haben beide im Führer ausnahmsweise *fis* statt *ges*, sonst an den betreffenden Stellen immer *ges*. Takt 18, und nur da, enthalten beide anstatt des gewöhnlichen Trillerzeichens zweimal die Tabulatur-Trillerzeichen ||. In Takt 27 fehlt bei beiden die Achtelpause im Alt. Daneben finden sich aber auch entschiedene Abweichungen im Text, die den Gedanken ausschließen, daß die eine Handschrift eine direkte Kopie der andern gewesen sein könne[3]). Ich nenne für das Folgende die Leipziger Handschrift L, die Ritter'sche Vorlage R, die Ausgabe von Bischoff B, und diejenige der Bach-Gesellschaft Bg. Kleine unwichtige Abweichungen, z. B. fehlende Bindebogen etc., bleiben unberücksichtigt.

1) Man denke an die in neuerer Zeit gefundenen Beziehungen der norddeutschen Organistenschule zum Süden!

2) A. a. O., I, S. 37.

3) Takte 11—12, 19 des Präludiums, Takte 16, 43, 49 etc. der Fuge.

a) Präludium.

B und Bg hatten hier nur eine unzuverlässige Vorlage zu ihrer Verfügung.

Takt 1: Der erste Accord enthält in L und R links die halbe Note *g*, welche in B und Bg weggelassen ist; rechts steht *es'* nicht als ganze, sondern nur als halbe Note. Die Fassung in B und Bg ist jedenfalls besser.

Takt 2: Rechts steht in L und R keine Unterstimme; in B steht *es'* als Achtelnote, in Bg als Viertelnote.
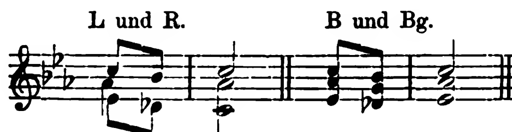
Takt 3: Triller auf den punktierten Achteln mit folgendem Sechzehntel stehen in B und Bg an keiner Stelle des Präludiums, in R überall außer Takt 10 links, in L meistens. Wo sie nicht stehen, scheinen sie vergessen zu sein.

Takt 4: Bei R fehlen rechts zwei Bindebogen. Die drei Noten rechts müssen nur einmal angeschlagen werden und eine ganze Note bilden, wie in L, B und Bg.

Takt 6: Rechts im zweiten Viertel steht bei R , in L, B und Bg . Auf dem ersten Anschlag rechts haben L und R in der Mittelstimme das Achtel *d'*, welches in B und Bg fälschlich fehlt.

Takt 7: Nur bei R steht links über dem Baß *g* noch die ganze Note *c'*, die noch in den achten Takt als Viertel hinüber gehalten wird und die Harmonie vollkommener macht.

Takt 9: In L und R sind rechts die drei zusammen angeschlagenen Noten des ersten Viertels an die gleichen des vorhergehenden Taktes gebunden, vor dem zweiten Viertel ist *b'* wieder vorgezeichnet; dadurch findet die Fußnote Bischoff's ihre Erledigung. Die im zweiten Viertel von Bischoff und Naumann weggelassene Viertelnote *g'* (rechts) ist unschön, steht aber in L und R. In L ist (drittes Viertel) die Viertelnote *es'* vergessen. Das vierte Viertel rechts, sowie die erste Takthälfte von Takt 10 hat in L und R übereinstimmende Fassung, B und Bg dürften die unrechte Lesart haben.



Links stimmt L und R mit Bg im Gegensatz zu B überein (siehe die Bemerkung in Bg).

Takt 10: Nur bei R steht links von der halben Note *b* zum *b* des nächsten Taktes ein Bogen, der den ersten Accord des nächsten Taktes unschön machen würde.

Takt 11 und erste Hälfte Takt 12: Hier finden sich wichtige Abweichungen:

L und B. — Takt 11 — (tr) — R. — Takt 11 — tr — tr

Bg — Takt 11

R ist sicher hier falsch, da in der zweiten Hälfte von Takt 12 links sofort wieder *des* nachfolgt; in Bg stockt der Harmonie-Wechsel, also wird L und B richtig sein, trotz der etwas fremdartigen, übrigens antiken Wendung.

Takt 13: In der zweiten Hälfte links steht nur bei R die halbe Note *As* statt *B*; in L steht *B*, aber ohne Verlängerungs-Bogen in den nächsten Takt, welcher Umstand die Möglichkeit eines Schreibfehlers nahe legt; *As* könnte richtig sein, da dadurch die folgende Dominant-Harmonie frisch auf dem schweren Taktteil einsetzt.

Takt 16: In Bg ist das vierte Viertel rechts, welches in der Vorlage [Notenbeispiel] lautet, geändert in [Notenbeispiel]. L und R stimmen aber, ebenso wie B, mit der ursprünglichen Lesart überein; die Änderung macht die Passage regelmäßiger, aber auch matter.

Takt 18: In L und R pausieren alle Unterstimmen während der ersten Takthälfte; in L ist dabei das erste Sechzehntel *es'* in *d'* verschrieben. Die Lesart in B und Bg ist jedenfalls befriedigender.

Takt 19: L hat folgende Lesart:

(♮) (♮)

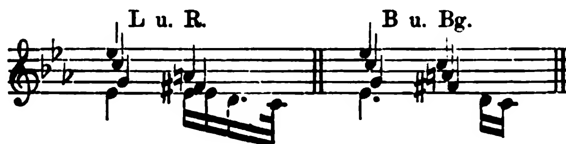
Die Noten im dritten und vierten Viertel rechts:

fehlen bei R. Die Fassung dieses Taktes in Bg ist die befriedigendste.

Takt 19 und 20: In L und R ist das dritte Sechzehntel vom dritten Viertel in Takt 19, sowie vom ersten Viertel in Takt 20 punktiert, in B und Bg nicht.

Takt 21: In R fehlt fälschlich über dem Baß die halbe Note *d'*.

Takt 23: L und R haben nicht das *c''* der Oberstimme im vierten Viertel, wie B und Bg; auch weicht die Mittelstimme ab:



Takt 25: Rechts im zweiten Viertel der Mittelstimme haben L und R punktiertes Achtel mit folgendem Sechzehntel, B und Bg gleiche Achtel.

Takt 26: In L und R steht die überflüssige ganze Note *es'*.
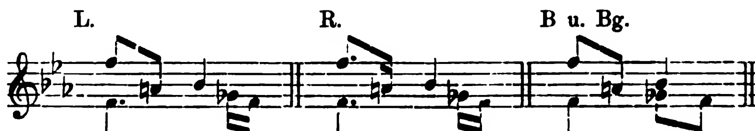
b) Fuge.

L und R haben an allen Stellen, wo in B und Bg (in Bg eingeklammert) das Zeichen *w* steht, das Zeichen *tr*. Weder in L noch in R steht die Überschrift *Allegro*.

Takt 10: In Bg ist die Anmerkung, daß die Vorlagen *P 304* und *P 487* in der letzten Note der Mittelstimme rechts *es'* statt *f'* haben. In Bg ist *f'* vorgezogen; B hat *es'*, L und R ebenfalls.

Takt 11: Rechts in der Mittelstimme im zweiten Achtel des zweiten Viertels haben L und R *ges'*, B und Bg *g'*.

Takt 16: Hier liegen folgende Lesarten vor:



In B und Bg stockt die sonst überall vorhandene Sechzehntel-Bewegung, L scheint am besten.

Takt 17: R hat fälschlich im vierten Viertel der Unterstimme rechts nur die Viertelnote *es'*, anstatt wie in L, B und Bg durch ein Achtel mit zwei Sechzehnteln die Bewegung fortzusetzen.
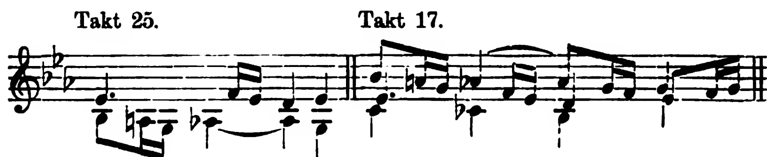
Takt 19: Rechts das letzte Achtel ist in L und R *b*, in B und Bg *c'*.

Takt 23: Rechts im Alt haben L und R (sehr unharmonisch zum Tenor)

die Noten *f'* und *es'* als gleiche Viertel, B und Bg weisen, was besser ist, ein punktiertes Viertel mit folgendem Achtel auf.
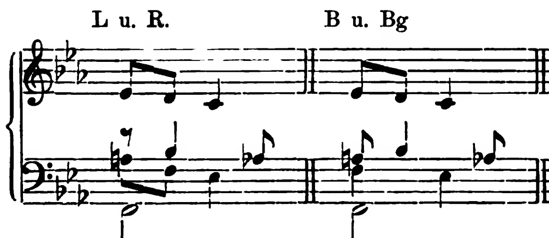
Takt 24: In L und R fehlt links vom drittletzten Achtel zum vorletzten Achtel *f* fälschlich der Bogen.

Takt 25: Die Anmerkungen in B und Bg sagen, daß in den Vorlagen das dritte Viertel des Tenors fehlt; das in B eingesetzte und von Bg acceptierte *f* wird durch L und R bestätigt. — Die zweite Note im Alt ist in L und R *a*, in B und Bg *as*. So unmodern es klingt, ist doch *a* richtig, wie der Vergleich mit der Oberstimme von Takt 17 zeigt.



(Ähnlich ist auch die Wendung von Takt 11 zu 12 im Präludium.)

Takt 27: Die Lesart von L und R scheint hier falsch:

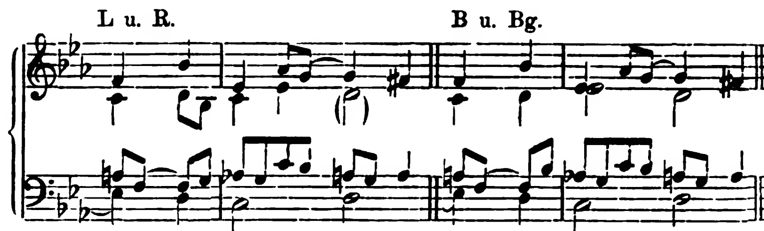


Takt 28: In L ist das erste Viertel des Tenors *es* (Thema-Anfang) vergessen. In L und R hat der Baß im zweiten Achtel des zweiten Viertels *e*, in B und Bg *es*.

Takt 29: L, R und B haben im Baß [Notenbeispiel], Bg hat geändert in [Notenbeispiel], was musikalischer ist.

Takt 32: L und R haben [Notenbeispiel], B und Bg [Notenbeispiel]

Takt 34 und 35: L und R sind hier besser als B und Bg.



(die eingeklammerte Note *d'* ist in L vergessen).

Takt 39: In B ist bemerkt, daß alle Vorlagen im zweiten Viertel der Mittelstimme die Achtelnote *d'* haben, doch ist dieselbe in B zu *b* geändert. L hat *d'*, R hat *b*, Bg hat *f'* geändert. Ich möchte *b* für das Wahrscheinlichste halten.

Takt 40: In L und R ist im letzten Achtel links vor *a* das ♮ vergessen.

Takt 43: In Bg findet sich die Bemerkung, daß alle Vorlagen im Alt fälschlich haben. So steht auch in L, B hat es acceptiert; R hat , Bg giebt die Änderung , jedenfalls die musikalisch beste Lesart.

Takte 46 und 47: L und R haben überall, rechts und links, statt der Figur von vier gleichen Sechzehnteln die Figur *tr*.

Takt 47: Bg hat die in den früheren Vorlagen und danach auch in B fehlende punktierte halbe Note des Alts *b* ergänzt; diese Ergänzung wird durch L und R bestätigt. Auch das letzte Achtel des Tenors *g* und das darauf folgende Achtel *a* des nächsten Taktes, welche beide nicht in allen früheren Vorlagen stehen, finden sich in L und R.

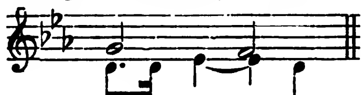
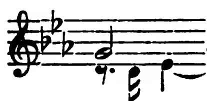
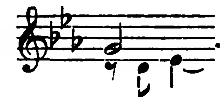
Takt 49: Das letzte punktierte Achtel *b''* ist in L verschrieben als *c'''*.

Takt 52: In der zweiten Hälfte links wird in L und R mit den halben Noten *d* und *b* gleichzeitig noch die halbe Note *f* angeschlagen, welche den Accord wohlklingender macht; sie steht nicht in B und Bg.

Takte 53 und 54: In Bg wird bemerkt, daß in allen Vorlagen und danach in B zweimal *d* zu lesen sei, wo *des* erwartet werde (letzte Note von Takt 53 und achtes Sechzehntel von Takt 54). Bg giebt diese Noten mit eingeklammertem ♭. In L und R steht beide Male deutlich *des*.

Takt 55: Die letzte Note ist in L und R *d'*, in B und Bg *des'*.

Takte 55 und 56: B und Bg haben immer gleiche Sechzehntel ohne Triller. L und R allemal im zweiten und vierten Viertel die Figur , und zwar L ohne, R mit Triller auf der punktierten Note.

Takt 59: In Bg ist bemerkt, daß alle Vorlagen, und danach B, die Lesart  haben; Bg giebt die Änderung . In L und R liest man . Ich möchte danach vorschlagen .

Durch vorstehende Übersicht der Lesarten ist den Lesern, welche die bekannten Ausgaben besitzen, die Möglichkeit gegeben, selbst die Einzelheiten nach zu prüfen. Es wäre zu wünschen, daß eine Verlagshandlung in Rücksicht auf die hohe Bedeutung des Komponisten sich entschlösse, das Werk in der nunmehr ermöglichten korrekteren Fassung und unter der richtigen Signatur nochmals herauszugeben.

II.

Passacaglia in D-moll.

In der »Allgemeinen Deutschen Biographie« steht ein ausgezeichneter Artikel von Max Seiffert über Christian Friedrich Witt (alias Witte). Der Verfasser entwirft ein anschauliches Bild von dem Lebensgang dieses heute kaum gekannten, ehemals hochberühmten Meisters und würdigt in gerechter Weise die eminente Bedeutung desselben für die Kunst seiner Zeit. Der Artikel schließt mit dem Ausdruck des Bedauerns, daß aus der Hinterlassenschaft der Witt'schen Kompositionen absolut nichts gedruckt sei.

Ich freue mich, in letzterer Hinsicht wenigstens eine Ausnahme konstatieren zu können, und zwar steht die betreffende Witt'sche Komposition an einem Ehrenplatz, nämlich in dem Peters'schen Supplement-Band der Klavierwerke Joh. Seb. Bach's, Nr. VI, S. 40—45, und in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band 42, Nr. 15, S. 234—240 unter den »wahrscheinlich echten« Kompositionen.

Auf der Suche nach neuem Material für die Programme meiner historischen Konzerte begriffen, sah ich vor zwei Jahren in dem Israël-schen Katalog der Landes-Bibliothek zu Kassel neben mehreren Kammer-

musik-Werken eine *Passacaglia* von C. F. Witt verzeichnet. Dank der stets bereiten, gütigen Vermittelung des Herrn Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld, Direktors der Dresdner Kgl. Bibliothek, erhielt ich das Manuskript aus Kassel zugesandt; ich erkannte zu meiner Verwunderung darin eine Komposition, welche bisher zweimal unter der stolzen Flagge Seb. Bach's publiciert worden war. Die Kasseler Handschrift (*Fol. 37*, Hochformat) hat den Titel *Passegalie.* Rechts oben steht in etwas verwischter, aber deutlich lesbarer Schrift der Autorname »C. F. Witt.« Der Beweis, daß Witt wirklich der Komponist des Werkes ist, wird nicht nur durch die ausdrückliche Zufügung des Autornamens auf dem Titel des aus alter Zeit stammenden Manuskripts geliefert, welches noch heute unter einer Menge hinterlassener Kompositionen Witt's aufbewahrt wird, sondern auch durch zwei andere Thatsachen: erstens geht er aus dem Umstande hervor, daß die Kasseler Handschrift eine für den Aufbau des Werkes sehr wichtige Variation mehr enthält, als die aus der wenig zuverlässigen Schelble-Gleichauf'schen Sammlung stammende Vorlage, die einzige, welche von den bisherigen Herausgebern benutzt worden ist; zweitens ergiebt sich der Beweis aus der jeden Zweifel ausschließenden Thatsache, daß Gerber in seinem »Neuen Lexikon« die Witt'sche Komposition mit folgenden Worten erwähnt (Artikel Chr. Friedr. Witt): »Von seinen Klavier- und Orgelsachen besitze ich selbst noch in Mst: *Ciacona* aus *G-dur*, mit 15 Variat.; *Ciacona* aus *A-moll* mit 100, sage hundert Variat.; *Passegaglio* aus *D-moll*, mit 21 Variat.[1]); III Fugen für die Orgel aus *B*, *C-dur* und *G-moll*; verschiedene variirte Choräle.« — Zu dem Resultat, daß ein Vor-Bach'scher Meister das Werk geschrieben hat, stimmt nun auch als innerer Grund der gänzlich alte Charakter desselben. —

Seiffert hat in seiner »Geschichte der Klaviermusik« auch dieses Werk mehrfach erwähnt. In dem kurzen Artikel über C. F. Witt führt er unter den Quellen-Angaben die Kasseler Handschrift (*Fol. 37*) an, wahrscheinlich nach dem Israël'schen Katalog. Später ist dasselbe Werk als Seb. Bach'sche Komposition besprochen[2]). Bei Besprechung der »Variationen in italienischer Manier« erörtert Seiffert den Fortschritt, den dieses Werk gegenüber den früheren »Variationen in D-moll« zeige; wie wir

1) Man beachte die Gleichheit der »sächsischen« Orthographie hier und auf dem Titel des Kasseler Manuskripts.

2) Es wäre ein Zeichen von großer Unkenntnis, wenn etwa jemand diesen Umstand zu einem Crimen stempeln wollte; das Seiffert'sche Buch enthält eine so große Menge bisher unbenutzter Quellen-Angaben, daß es dem Autor absolut unmöglich sein mußte, alles mit eignen Augen zu sehen. Der Zufall spielt in solchen Fällen eine große Rolle. Wäre der Irrtum nicht jetzt entdeckt worden, so würde er früher oder später auf Grund des Seiffert'schen Buches entdeckt worden sein.

sehen, beruhen diese sonst treffenden Bemerkungen auf einer irrigen Voraussetzung. An der Hauptstelle, S. 377, lesen wir:

»In Arnstadt werden endlich auch die Variationen über eine Passacaglia in Dmoll entstanden sein, die wir als die ältesten Versuche Bach's in dieser Formengattung anzusehen haben. Sie tragen durchaus deutsches Gepräge. Einen solchen, diatonisch die Quarte abwärts durchschreitenden Baß, wie hier, haben Fischer, Kuhnau und Pachelbel ebenfalls variiert; an ihre Art erinnert denn auch das wechselnde Verlegen der Figuration erst in die rechte, dann in die linke Hand. Die Wiederholung der ursprünglichen Melodie in ihrer einfachen Gestalt nach der siebenten, zehnten und letzten Variation endlich findet sich vorbildlich bereits bei dem älteren Muffat.«

Zu diesen Worten möchte ich einige Anmerkungen machen: Das Urbild der Witt'schen Komposition ist in den zahlreichen, für den Tanz auf der Bühne bestimmten Chaconnen und Passacaillen Lully's zu suchen. Über die Form dieser Gattung giebt Seb. Brossard in seinem *Dictionnaire de musique* (zuerst 1703 erschienen) kurzen und treffenden Aufschluß:

»Ciacona, Chacone: *C'est un chant composé »sur une Basse obligée de 4 mesures«, pour l'ordinaire en triple de noires, et qui se repette autant de fois que la Chacone a de Couplets ou de Variations, c'est à dire de chants differens composez sur les Nottes de cette Basse.*

Passacaglio, Passacaille: *C'est proprement une Chacone. Toute la difference est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celuy de la Chacone, le Chant plus tendre, et les expressions moins vives, c'est pour cela que les Passacailles sont presque toujours travaillées sur des Modes mineurs.*

Von Anfang an lag nichts näher, als den Baß während dieser 4 Takte stufenweise abwärts zu führen, da man ja dann im 4. Takte gerade auf der Dominante anlangte. Wirklich finden sich in dieser Weise sehr viele Chaconnen und Passacaillen bei Lully, Marais, Campra u. a.; als verhältnismäßig bekanntestes Beispiel nenne ich nur die Passacaille in der Oper *Armide* von Lully (1686). Da nun seit ca. 1680 Bruchstücke aus Lully's Opern überall an den deutschen Höfen mit größtem Beifall gespielt wurden, so ist es kein Wunder, wenn die deutschen Komponisten (u. besonders die Kapellmeister) sich angeregt fühlten, in der gleichen Gattung zu arbeiten. Nicht nur die Form im allgemeinen, den abwärtsgehenden Baß, entnahmen sie, sondern auch die Art der Tonfiguren, welche sie dem Baß entgegenstellten. Wer sich die Mühe nehmen will, Lully's verschiedene Opern daraufhin anzusehen, wird sich überzeugen, daß hier nicht zu viel gesagt ist. Selbst die Abwechselung der Figuration zwischen Ober- und Unterstimmen, die Wiederkehr des Themas inmitten kann man schon bei Lully finden. Sogar der in sich gekehrte, melancholische, durch und durch deutsche Georg Böhm hat

in einer französischen Suite eine *Chaconne* hinterlassen, welche in äußerlicher Weise viele Lully'schen Phrasen enthält. Auch das Witt'sche Werk zeigt bezüglich der Wahl der Motive entschiedene Anlehnung an Lully. Dies bis ins Einzelne darzulegen, würde hier zu viel Notentext beanspruchen; ich will daher, um die Gleichheit der Form und Lully's Einfluß im allgemeinen zu zeigen, nur ein Beispiel, die *Passacaille* aus der letzten von Lully selbst vollendeten Oper *Acis et Galatée* (1686) neben die Witt'sche stellen:

Lully [1]).

etc.

C. F. Witt.

etc.

1) Hier im übrigens getreuen Arrangement eines der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörigen »Clavirbuches«, jetzt in der Großherzogl. Hofbibliothek zu Schwerin.

Für den Verlauf vergleiche man z. B.:

Lully.

etc.

Witt.

etc.

Lully.

Witt.

etc.

etc.

Wohlverstanden, es handelt sich hier nicht um Plagiate, sondern um Einflüsse und Anregungen! Die deutschen Komponisten verstanden übrigens ihre Werke durch reichere harmonische Mittel, größeres Ebenmaß, und eine koncentriertere Steigerung über das hinaus zu heben, was

Lully geboten hatte. Die relativ höchste Höhe unter den Klavier-Kompositionen dieser Art repräsentiert die unter verständigen Händen noch heute völlig konzertfähige *Chaconne*[1]) von Joh. Caspar Ferd. Fischer, welche, obwohl sichtlich unter französischem Einfluß geschrieben, neue geistreiche Kombinationen und deutsch-innerliche Stimmung aufweist.

Bekannt ist, daß die Gattung der Ciaconen und Passacaglien, von ganz anderer Seite her entwickelt, idealisiert und selbständig in den Werken der norddeutschen Orgelmeister hervortrat (vergleiche Buxtehude), um später die denkbar höchste Vollendung in dem einzig dastehenden, berühmten Werke Seb. Bach's zu finden[2]).

Was den Text der Kasseler Handschrift im Vergleich zu den übrigen Lesarten betrifft, so kann ich mich kurz fassen. Ich nenne die Kasseler Handschrift K, den Peters'schen Druck P, den der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bg.

K, im Sopran-Schlüssel ohne vorgezeichnetes ♭ geschrieben, ist mit Ausnahme einiger unbedeutender Schreibfehler vollkommen exakt. Abweichungen sind folgende:

K enthält viele wesentliche, in P und Bg nicht vorhandene Triller, dieselben stehen an folgenden Stellen:

Nr. I (Thema): Takt 4, rechts erste Note; Takt 8, rechts zweites Viertel.

Nr. II: in den Takten 2, 5, 6 jedesmal rechts auf dem punktierten Achtel; Takt 8 rechts auf dem punktierten Viertel.

Nr. III: links jedesmal auf dem dritten punktierten Achtel, außer in den Takten 5 und 7, wo sie vermutlich vergessen sind.

Nr. IV, V und X: allemal Takt 8 rechts auf dem punktierten Viertel.

In Nr. XIII stehen rechts keine Pralltriller (wie in Bg).

Von den zwei Anmerkungen, welche Bg macht[3]), wird die Fassung der ersten Stelle entgegen P durch K bestätigt, die Änderung der zweiten Stelle aber nicht.

Nr. II: In Takt 2 ist das dritte Achtel, in Takt 3 das dritte und fünfte Achtel nicht punktiert (wodurch die Triller mehr hervortreten, und mehr Abwechslung gegeben ist).
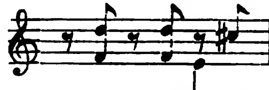
Nr. IV und V: Über der Figur ♫♩ stehen, außer im vierten und achten Takt, immer Bögen, die jedenfalls ein *espressivo* bedeuten.

---

1) Nr. 8 des »Blumenbüschleins«.
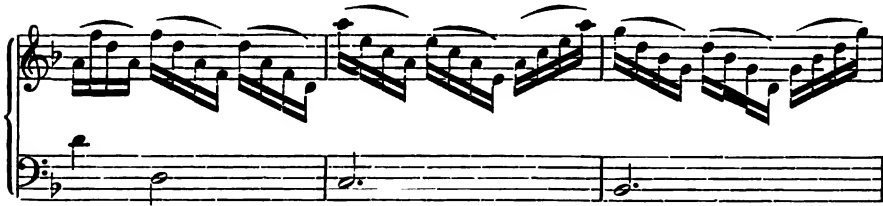
2) Guilmant's Behauptung (in seinen *Archives des maîtres de l'orgue*, Jahrgang I, Lieferung 4), daß Seb. Bach das Thema seiner berühmten *Passacaglia* von dem französischen Orgelmeister Raison entlehnt habe, ruht auf schwachem Grunde; sie stützt sich lediglich auf die ganz oberflächliche Ähnlichkeit, welche zwischen dem Baß eines von Raison komponierten zierlichen Trios »*en Passacaille*« und den Anfangsnoten des feierlichen Themas von Seb. Bach besteht. Das Andreas-Bach-Buch, in welchem die *Passacaglia* und die *Cmoll-Ciacona* Buxtehude's gemeinsam mit der Seb. Bachschen *Passacaglia* stehen, zeigt genugsam, woher Bach die Anregung bekommen hat
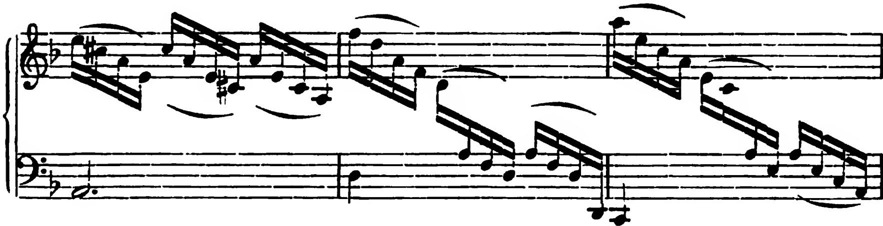
3) Zu S. 240, Z. 1, T. 3 und zu S. 240, Z. 2, T. 2.

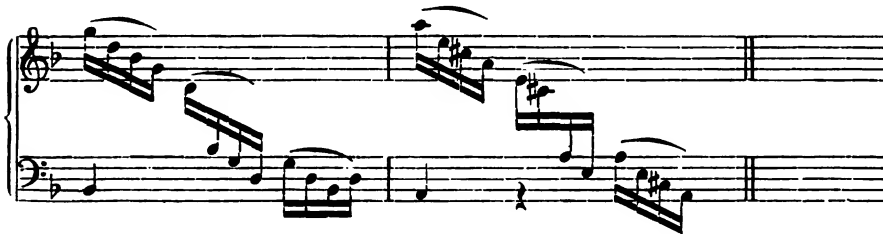
Nr. VIII: Sowohl in Takt 4 als in Takt 8 steht im Gegensatz zu P und Bg rechts 

Nr. XII: Takt 6 steht links im dritten Sechzehntel *b*, P und Bg haben *h*.

Nr. XVII: Diese Variation fehlt in P und Bg ganz; man schlage nach und sehe, welch' willkommene Abwechselung sie in das ganze Werk bringt! Sie lautet:







Die hier weggelassenen Pausen fehlen im Original, bezüglich der Verteilung der Hände ist keine Anweisung gegeben, die Ausführung ist auf Pedal-Klavier berechnet.

Nr. XIX (in P und Bg XVIII): Takt 3, beziehungsweise 7, wie in Bg, entgegen P. Von Takt 4 an nehmen die mittleren Noten rechts nicht an dem Rhythmus teil, sondern sind als besondere Stimme so: geschrieben. Takt 6 lautet wie in P, entgegen Bg. In Takt 8 steht links in der Oberstimme nicht das durchgehende Sechzehntel *g*, sondern die Note *f* ist wiederholt; im dritten Viertel rechts steht nicht wie in P und Bg , sondern

Nr. XX (in P und Bg XIX): Takt 8 vor dem letzten *d* steht keine Bindung.

Nr. XXI (in P und Bg XX): Das Thema ist nur durch »*D.C.*« angegeben.

Unter den wenigen noch vorhandenen Klavierwerken C. F. Witt's zeichnet sich das besprochene durch einen gewissen virtuosen Glanz aus. Daß noch ähnliche derartige Werke existiert haben, geht aus Gerber's Lexikon hervor. Die in mehreren Sammlungen zerstreuten Klavier-Suiten sowie das Capriccio im Andreas Bach-Buch sind meiner Meinung nach weniger wertvoll, dagegen sind einige Fugen, besonders die ernsthafte, schwermütige in D-moll und die leicht-graziöse in E-moll[1]) sehr bedeutend. Bezüglich Witt's sonstiger Bedeutung vergleiche man den bereits genannten Artikel in der »Allgemeinen Deutschen Biographie«.

III.

Toccata A-dur.

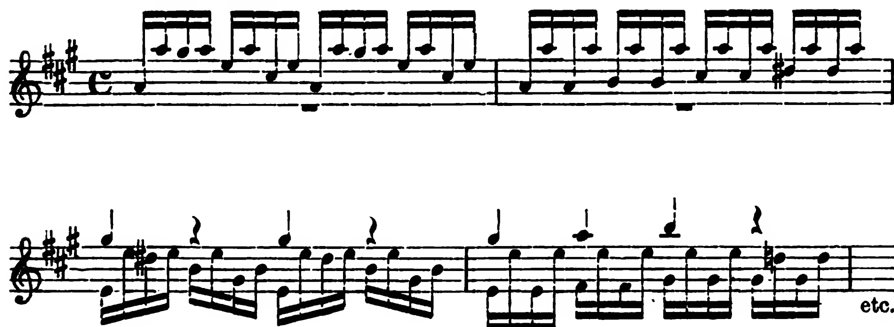
Während die vorhergehende Untersuchung altfranzösische Einflüsse zu berühren hatte, führt die jetzt folgende zu einem alt-englischen Meister. Im Dezember 1897 verschafften mir meine Konzerte in London unter anderen das Glück einer Einladung zu dem ausgezeichneten Herausgeber englischer Virginalmusik und erstem Kritiker der *Times*, Herrn Fuller-Maitland. Ich kannte zu dieser Zeit nur sehr wenige Kompositionen von H. Purcell, hatte daher eine um so größere Freude, als Herr Fuller-Maitland mir auf seinem prachtvollen Cembalo (dem ohne Frage besten von denen, welche ich kennen gelernt habe) Purcell'sche Klavierstücke vorspielte. Nach Dresden zurückgekehrt, blätterte ich eines Tages in den Supplement-Bänden der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, als ich plötzlich die überraschende Endeckung machte, daß die *Toccata* Purcell's, welche ich in London gehört hatte, als »möglicherweise echte« Bach'sche Komposition in den 42. Jahrgang, S. 250—254, aufgenommen war. Da es damals noch nicht in meiner Absicht lag, selbst darüber öffentlich zu berichten, so begnügte ich mich, gelegentlich eines Besuches auf der Berliner Kgl. Bibliothek, Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann zu bitten, er möge die Bach-Forscher davon unterrichten. Bis jetzt hat nur Max Seiffert in seiner »Geschichte des Klavierspiels« Gelegenheit genommen, (unter Berufung auf Herrn Dr. Kopfermann) sich darüber zu äußern (S. 312); er konstatiert daselbst die Doppel-Existenz der *Toccata* in den Ausgaben der Purcell-Society und der Bach-Gesellschaft und macht die treffende Bemerkung, daß stilistische Gründe, z. B. die Oktavengriffe der linken Hand im vierten Abschnitt, gegen die Autorschaft Seb. Bach's sprechen.
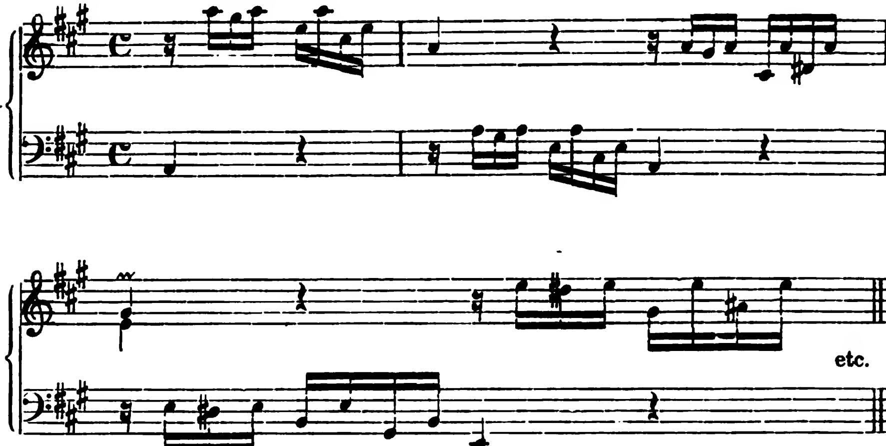
---

1) In Eckoldt's Tabulaturbuch, 1691—92 (Berl. Kgl. Bibl. Ms. *Z 35*).

In Wirklichkeit giebt es keinen besonderen Grund, der zu einem Zweifel berechtigten könnte, daß die Komposition von Purcell herrührt. Barclay-Squire, der Herausgeber des sechsten Bandes der Purcell-Society, hat aus seiner Ausgabe die nicht voll verbürgten Klavierwerke früherer Ausgaben sehr sorgsam ausgeschieden. Die Toccata stammt zwar nicht aus einer der beiden bestbeglaubigten Quellen, nämlich der Sammlung von Klavierstücken, die der Komponist selbst 1689 für Playford's »Musicks Hand-Maid« lieferte, sowie derjenigen, welche 1696 die Witwe publizierte; aber sie ist in zwei verschiedenen Bänden (British Museum, *Add. Ms. 34695* und *Ms. 31446*) überliefert, von denen jeder neben der Toccata noch andere Kompositionen Purcell's enthält[1]). Das Stück wurde übrigens schon 1879 von E. Pauer in seiner *Harpsichord Music by English Composers* (Augener, London) veröffentlicht; 1894 erschien es in der Bach-Ausgabe, 1895 in der Ausgabe der Purcell-Society (Bd. VI, S. 42).

Die Angelegenheit ist für die Bach-Forschung viel weniger wichtig, als für die englischen Musik-Historiker, da sie ja den größten Komponisten Alt-Englands berührt, welcher zudem nur wenige Klavierwerke und in der speziellen Gattung nur dieses eine Werk hinterlassen hat. — Daß Joh. Seb. Bach das Werk gekannt hat, ist sehr wohl möglich, stand er doch z. B. mit dem Adlatus Händel's, Joh. Christoph Schmidt, in Beziehungen. Eine Reminiscenz könnte man sogar finden, nämlich in dem Thema von Bach's *Allemande* im Klavierbüchlein von Friedemann Bach (1720); sie steht im Peters'schen Supplement-Band auf S. 3, bei Bischoff (Steingräber) in Bd. VII, S. 72, in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft Band 36, S. 231. Man vergleiche:

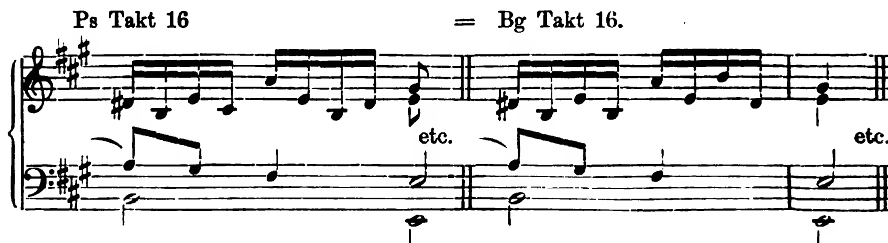


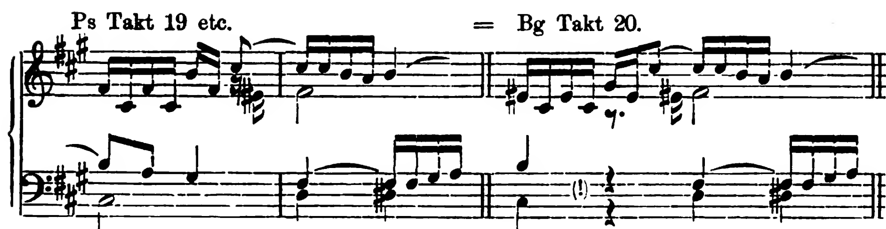
1) Nr. 31446 befand sich nach Hopkins aller Wahrscheinlichkeit nach früher im Besitz von George Holmes, der von 1704—20 Organist an der Lincoln Kathedrale und ein Schüler von John Blow war.
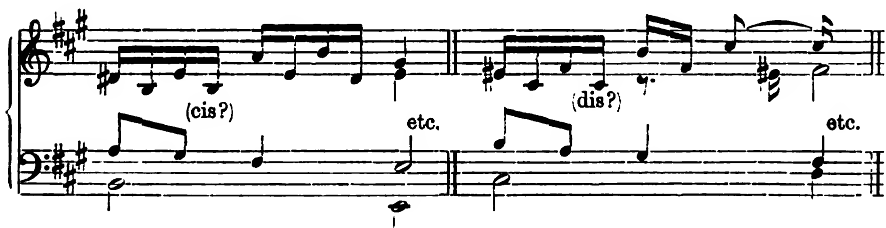


Der Herausgeber des 42. Bandes der Bach-Ausgabe, E. Naumann, hatte für das Werk nur eine Vorlage, eine Abschrift in dem Sammelband von Fr. Knuth, aus dem Besitze des verstorbenen W. Rust; dieselbe ist »leider wenig korrekt und vieles zweifelhaft lassend«. — Vergleicht man den Text der beiden Ausgaben, so zeigt sich, daß die deutsche Vorlage im Verhältnis zu den beiden englischen eine beträchtliche Unabhängigkeit besitzt. Vielfach ist es möglich, die deutsche Fassung durch die beiden englischen zu korrigieren; aber auch umgekehrt (und das ist besonders wichtig) werden Unrichtigkeiten in dem englischen Text offenbar. Ich erwähne hier nur das Wesentliche; die Ausgabe der Purcell-Society nenne ich Ps, die der Bach-Gesellschaft Bg.

In Bg fehlen, Takt 38 ausgenommen, alle Verzierungen; dieselben stehen in Ps meist in der Oberstimme auf punktierten Achteln mit nachfolgendem Sechzehntel. Das Verzierungszeichen ist // und |//. Takt 16, erste Hälfte in Ps (= Takt 16, zweite Hälfte in Bg) und Takt 19, zweite Hälfte in Ps (= Takt 20, erste Hälfte in Bg) sind in allen Vorlagen korrumpiert. Der Vergleich der Lesarten zeigt, daß man hier Parallel-Stellen hat. Takt 20 in Bg ist links unbedingt nach Takt 19 in Ps zu verbessern. Die Lesarten sind, wie folgt:



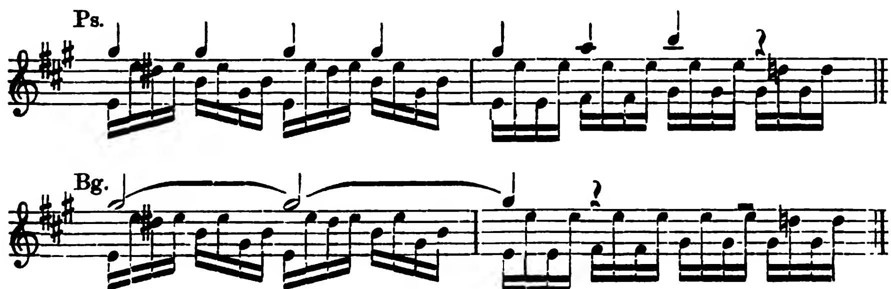


Für das Wahrscheinlichste halte ich:



Bg Takt 19, erste Hälfte, ist im obern System jedenfalls zu verbessern nach Ps Takt 18, zweite Hälfte. Dagegen muß in Ps Takt 19, erste Hälfte, das untere System korrigiert werden nach Bg Takt 19, zweite Hälfte.

In Bg Takt 27 fehlt offenbar links die Fortsetzung der Sechzehntelbewegung, welche nach Ps Takt 26, zweite Hälfte und Takt 27, erste Hälfte zu ergänzen ist. Sehr wichtig ist die Oberstimme in den Takten 32 und 33 (die Takt-Nummerierung ist hier in Ps und Bg wieder übereinstimmend). Beide Lesarten sind offenbar falsch.



Aus den Takten 36 und 37, 43 und 44 ergiebt sich, daß der (mehrfach festgehaltene) Gegensatz lauten muß: etc.

Takt 44 hat Ps unrichtig auf dem ersten Viertel rechts 2 Achtel *h' gis'*, anstatt wie in Bg nur das Viertel *gis'*.

Takt 45 ist die Lesart von Ps vorzuziehen, da sie trotz ihrer Härte dem alten Stil mehr entspricht als die weichliche Fassung in Bg.

Takte 47 und 48: In Ps fehlt rechts das vierte Viertel von Takt 47 und das erste Viertel von Takt 48; siehe Bg.

Takt 49: Das in der Vorlage zu Bg[1]) korrumpierte vierte Viertel kann nach Ps ergänzt werden.

Takt 50: In Ps fehlt die Baßnote *e* auf dem ersten Viertel.

Takt 52: Ps ist falsch, in der Oberstimme rechts müssen die vier letzten Achtel nicht die Note *a'* haben, sondern *fis'*.

Takte 55 und 56: In Ps steht eine sehr unschöne und überflüssige Wiederholung zweier Takte, die zweite Hälfte von Takt 55, Takt 56 und die erste Hälfte von Takt 57 sind besser zu streichen. Dagegen fehlt in Bg fälschlich die Sechzehntel-Bewegung der Unterstimme von der zweiten Hälfte des Taktes 55, welche nach Ps Takt 57 zu ergänzen ist.

Vor dem dritten Teil der Toccata steht nur in Bg die Bezeichnung: *Fugato*.

Ps Takt 62 (Bg Takt 60): Hier ist Bg entschieden besser.

Ps Takt 69 (Bg Takt 67): Der dritte und vierte Taktteil rechts ist in Ps offenbar falsch, siehe dagegen Bg.

Ps Takt 70 (Bg Takt 68): Ps ist hier viel fließender und schöner als Bg.

Ps Takt 71 (Bg Takt 69): Das letzte Sechzehntel rechts ist in Ps fälschlich *gis'*, in Bg richtig *a'*. Auch in den nächsten zwei Takten dürfte jedesmal für das letzte Sechzehntel die Lesart in Bg vorzuziehen sein, also:

Ps Takt 72 (Bg Takt 70) *fis'* statt *e'*, Ps Takt 73 (Bg Takt 71) *dis'* statt *cis'*.

Ps Takt 76 (Bg Takt 74): Ps behält in der zweiten Takthälfte die Quinte in den Sechzehnteln, Bg hat die Septime, welche Abwechselung giebt und den Übergang schöner macht.

Für den vierten Teil des Stücks hat Ps die Taktbezeichnung ₵, Bg hat C und die Überschrift *Lento* (?).

Ps Takt 78 (Bg Takt 76): Hier fehlt in Ps ein voller Takt, die Auslassung macht die Stelle ganz unharmonisch. Man vergleiche:

Ps Takt 78.

(!)

etc.

Bg Takt 76 und 77.

1) Siehe die Anmerkung daselbst.
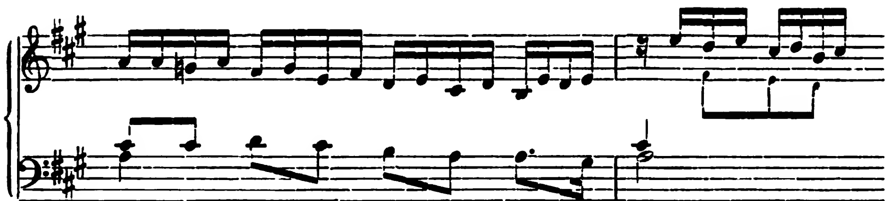
Ps Takt 80 (Bg Takt 79): Die in Bg (krit. Vorbericht) als fraglich bezeichnete Stelle wird durch Ps bestätigt.
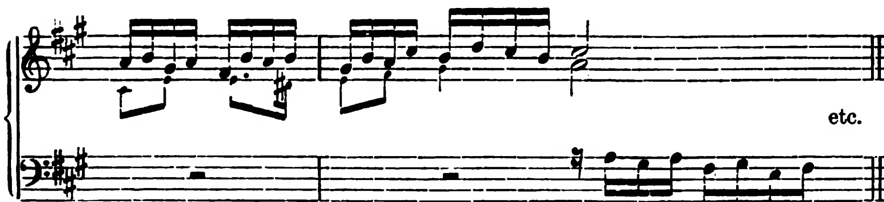
Ps Takt 81 (Bg Takt 80)
Ps Takt 82 (Bg Takt 81)
Ps Takt 83 (Bg Takt 82)
Ps Takt 84 (Bg Takt 83)
} In diesen Abweichungen scheint mir Ps glaubwürdiger.

Ps Takt 86 (Bg Takt 85): Dieser große Abweichungen zeigende Takt bleibt in jeder Weise fraglich.

Ps Takt 87 (Bg Takt 86): Die Überschrift *Allegro* steht nur in Bg.

Ps Takte 88 und 89 (Bg Takte 87 und 88): Hier fehlt zweifellos in Ps die durch kleinere Notentypen bezeichnete Unterstimme:





Ps Takte 91 und 92 (Bg Takte 90 und 91): Hier ist umgekehrt in beiden Takten Bg nach Ps zu verbessern, die Figur rechts in Ps Takt 92 (Bg 91) ist thematisch.

Ps Takt 97 (Bg Takt 96): Die gebrochenen Oktaven rechts im letzten Viertel bei Ps scheinen richtig, als Vorbereitung der links folgenden gebrochenen Oktaven.

Ps Takt 99 (Bg Takt 98): Die zweite Hälfte scheint in Ps natürlicher.

Ps Takt 100 (Bg Takt 99): In Ps fehlt links die Viertelnote *fis*; man vergleiche den zweitnächsten Takt.

Ps Takt 101 (Bg Takt 100): In Ps fehlt links auf dem zweiten Viertel die Viertelnote *h*; das dritte Viertel der Oberstimme müßte gebunden sein. Die in Bg rechts zugesetzte kleine Note *d''* auf dem dritten Viertel ist unrichtig, sie macht den Anschluß der folgenden Zweiunddreißigstel unschön. Eher halte ich für möglich, daß der Akkord der linken Hand auf dem dritten Viertel wieder angeschlagen werden soll.

Ps Takt 102 (Bg Takt 101): Die erste Takthälfte ist analog der zweiten Takthälfte von Ps Takt 100 (Bg 99). Deshalb ist in Ps rechts die Viertelnote *h'* (auf dem zweiten Viertel) zu streichen; siehe Bg.

Ps Takt 103 (Bg Takt 102): In Ps fehlt rechts die wichtige halbe Note *fis''*, welche die ganze Stelle erst belebt und gegenüber der vollstimmigen zweiten Takthälfte gar nicht zu entbehren ist.

Ps Takt 104 (Bg Takt 103): Die Achtelnote *D* links in Ps ist stilgemäßer und relativ-satzreiner als das *Dis* in Bg.

Als wichtigstes Resultat ergiebt sich aus der vorstehenden Gegenüberstellung der Lesarten, daß trotz der Unvollkommenheit der deutschen Vorlage die englische Fassung an vielen Stellen (Ps Takte 19, 44, 47/48, 50, 52, 55—57, 62, 69, 71—73, 76, 78, 88, 100, 101, 102, 103) danach korrigiert werden kann. Diese Thatsache dürfte genügen, um den Herausgebern der Purcell-Society die nochmalige Revisions-Bedürftigkeit, beziehungsweise einen Neudruck der *Toccata* nahezulegen.

Ich will meine Betrachtungen nicht schließen, ohne meine Überzeugung auszusprechen, daß noch mehr unter den als möglicherweise echte Klavier-Kompositionen aufgenommenen Nummern der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, ebenso wie noch einige Stücke im Peters'schen Supplement-Band der Klavierwerke, nicht von Seb. Bach komponiert sind[1]). Vorläufig fehlen die Beweise, bis wieder ein glücklicher Zufall zur Gewißheit führt. Freilich wächst die Gefahr mit der Zeit, daß hie und da alte, in Privathänden befindliche Handschriften verloren gehen. Die deutschen Seminar-Direktoren könnten ein gutes Werk thun, wenn sie ihre künftig aufs Land hinaus gehenden Lehrer immer auf den möglichen Wert alter Noten-Manuskripte aufmerksam machten. Möge es mehr und mehr gelingen, das Bild unseres großen Meisters bis ins Kleinste von allen falschen Schatten zu befreien, die noch immer darauf lagern!

1) Das aus dem Jahre 1725 stammende zweite Notenbuch der Anna Magdalena Bach enthält ein Rondeau in B dur (Nr. VI im 43. Jahrgang der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, im Peters'schen Supplement-Band der Klavierwerke Seb. Bach's S, 12 f.) Dieses Stück rührt von Fr. Couperin her, es steht, in etwas ausgedehnter Form und. unter dem Titel »Les Bergeries«, in dem 1717 erschienenen zweiten Buche der Klavierstücke Couperin's. Diese im kritischen Vorbericht der Ausgabe der Bach-Gesellschaft übersehene Thatsache gewinnt noch an Bedeutung durch den Umstand, daß einigen Nachrichten zufolge auch L. Marchand die Autorschaft desselben Stückes für sich in Anspruch genommen haben soll. Näheres hierüber ist zu ersehen in dem interessanten Vorwort André Pirro's zu Marchand's Orgelwerken, welche Guilmant in seinen »Archives des maîtres de l'orgue« veröffentlicht hat.

Die Entwickelung der Tonkunst in Rufsland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

von

Nicolaus Findeisen.
(St. Petersburg.)

I.

Die Lage der Musik in Rufsland zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Der Dilettantismus und die Vertreter desselben: Titoff's, Aljabjeff, Warlamoff, Werstowsky. — Der russifizierte Italiener Katerino Kawos.

Zur Zeit des großen Reformators der ganzen russischen Gesellschafts-Ordnung, Peters des Großen, begann man in Rußland allmählich den Künsten etwas mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden, als es bis dahin während der Moskauer Periode geschehen war, wo die weltliche Musik wie das Volkslied und die Weisen der fahrenden Spielleute in gleichem Maße verkannt und verboten wurden, und der Kirchen-Gesang als alleiniger Vertreter der Tonkunst dastand. Hatte doch selbst zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Musik in Rußland sich noch keine selbständige und unentbehrliche Stellung zu erobern gewußt, sie war dem Theater, der Oper, dem Vaudeville und dem Ballett untergeordnet. Außerhalb des Theater-Orchesters erscheint die Musik in Rußland überhaupt erst zu Ende des 18. Jahrhunderts.

Nachdem sich der Geschmack des Publikums an den Theater-Aufführungen während der Regierung Katharinas II. gebildet hatte, regte sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allenthalben der Sinn für weltliche Musik. Die großen Würdenträger beschaffen sich Chöre von Hornbläsern, in den Häusern der bemittelten Klassen taucht das Clavecin auf, die Notenverleger eröffnen ihre Thätigkeit.

Das Konzertleben in Rußland, oder vielmehr in Petersburg und Moskau — denn sogar in den größeren Provinzstädten kann von einem musikalischen Leben zu jener Zeit noch nicht die Rede sein — nimmt seinen Anfang in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, wo die Beziehungen zu dem westlichen Europa lebhafter werden, der russische Hof und die Vertreter der hohen und reichen Kreise öfter ins Ausland reisen und dort die mannigfachen Erscheinungen des musikalischen Lebens kennen lernen. Ein wie tiefes Verständnis und eine wie rege Teilnahme die glänzendsten der russischen Würdenträger der Tonkunst entgegenbrachten, sieht man daraus, daß Beethoven seine genialen Quartette dem

Fürsten Galitzin und dem Grafen Rasumowsky widmete. Im Jahre 1814 beehrte der russische Hof das Beethoven-Konzert in Wien mit seiner Anwesenheit. Schon vordem, im Jahre 1802, war in Petersburg die Philharmonische Gesellschaft gegründet worden, welche sich die Aufführung der Haydn'schen Oratorien zur Aufgabe stellte. Und schon damals war es eine feststehende Sitte der kaiserlichen Theater-Direktion geworden, die Stellen der Kapellmeister, Hofkomponisten, Lehrer, Sänger, Musiker u. s. w. mit Ausländern, meist Italienern, aber auch Deutschen, Franzosen und Böhmen zu besetzen. Auf diese Weise erhielt das aufkeimende Musikleben in Rußland Fühlung mit dem weiter vorgeschrittenen Westen, was um so wichtiger war, als Rußland noch keine eigenen Musiker hatte und zu ihrer Heranbildung erfahrener Lehrer bedurfte.

Doch bleibt während der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Dilettantismus, in der weitesten Bedeutung dieses Wortes, die Basis für das aufkeimende russische Musikleben. Dieser Dilettantismus, der dem gesamten musikalischen Treiben die Richtung angab und sich auch in den hellsten Einzel-Erscheinungen äußerte, wurzelte in den eng mit der Leibeigenschaft verknüpften Neigungen und Gewohnheiten des russischen Charakters einerseits und wurde andrerseits durch die Einflüsse des Westens hervorgerufen — durch das Bestreben, nicht hinter den großen Kunst-Mäcenen Europas zurückbleiben zu wollen: diesem Streben entsprachen die Opern-Aufführungen, die Haus-Konzerte, die aus der eigenen Dienerschaft ausgewählten und ausgebildeten Künstler, das begeisterte Nachäffen aller modernen Kunst-Strömungen und das Aufnehmen der Musik unter die Lehr-Gegenstände selbst der oberflächlichsten häuslichen Erziehung. Der musikalische Unterricht galt für teuer, aber zweckmäßig; hingegen erschien es mit der Würde eines adeligen Namens unvereinbar, sich einer speziellen Kunst ganz zu widmen. Man durfte wohl in der Kunst Zerstreuung suchen, aber nie Künstler, Musiker von Fach werden. Damals waren solche Ansichten begreiflich und durch die Herrschaft der Leibeigenschaft zu erklären. Leider macht sich aber solch unwürdiges Betragen den Vertretern der freien Künste gegenüber noch bis auf den heutigen Tag bemerkbar!

Die Aussicht auf reichen Verdienst lockte unzählige ausländische Künstler nach Rußland; der Mode folgend spielten sich unsere großen Herren als Kunst-Patrone auf und unterhielten im Verkehr mit jenen die ausgesucht höflichsten Beziehungen. Hummel, Field, Liszt, Boieldieu, Spontini, Berlioz fanden, als sie nach Rußland kamen, die herzlichste, gastfreundlichste Aufnahme. Anders verhielt es sich aber mit den meist einfachen, ruhmlosen russischen ausführenden Künstlern (Musikern, Schauspielern und Sängern). Da blieb das Verhältnis immer das eines Herrn zu seinem Leibeigenen.

Unter den ersten russischen Komponisten finden sich mehrere Leibeigene, die erst später ihre persönliche Freiheit gewannen, so der bekannte talentvolle Geiger Jwan Chandoschkin († 1804), die Komponisten Dmitri Kaschin (1773—1844) und Michael Matinski (Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts). Noch lebhafter spricht für die Stellung, welche die Gesellschaft den Vertretern der Künste gegenüber einnahm, die Thatsache, daß die leibeigenen Musiker und Schauspieler, truppweise oder einzeln, verkauft und gekauft wurden, gleich den Feldarbeitern, Handwerkern u. s. w.! In den Hauptstädten, wie auch in den fernsten Winkeln der Provinz gab es im Anfang des 19. Jahrhunderts nicht wenige Musik-Liebhaber und Kunst-Mäcene. Mit Hilfe der Musiker-Schauspielerbanden veranstalteten die großen Herren und Gutsbesitzer bei sich in der Provinz Aufführungen von Opern, Dramen, Konzerten u. s. w.; häufig wurden auch Familien-Festlichkeiten Anlaß zu einem speziell dafür gedichteten Stück — einem Vaudeville, einer Kantate, Arie, einem Marsch oder dergleichen, in dem die Tugenden des Gastgebers und seiner Hausgenossen verherrlicht wurden. Die Kunst spielte hierbei die Rolle eines Präsentier-Tellers, auf dem das von Schmeichelei durchduftete Gericht serviert ward. — In den wenigsten Provinz-Städten gab es Theater, welche Opern aufzuführen imstande waren. Auch die Konzert-Thätigkeit beschränkte sich fast ausschließlich auf die beiden Residenzen, Petersburg und Moskau.

Die erste, zur Einrichtung von Konzerten gebildete Institution war die bereits oben erwähnte »St. Petersburger Philharmonische Gesellschaft«, die alljährlich ein oder mehrere Konzerte veranstaltete, in welchen die bedeutendsten Werke oratorischen Styls zur Aufführung gelangten. Neben den Theater-Orchestern und Sängern wirkten in diesen großen Konzerten auch zugereiste Berühmtheiten mit. Nicht selten fanden letztere eine so herzliche Aufnahme, daß sie sich lebenslänglich in Rußland niederließen, das Bürgerrecht erwarben und häufig später mit dem Adelsdiplom belohnt wurden. Gerade diese machten es sich zur Aufgabe, bei dem großen Publikum Geschmack, Liebe und Verständnis für die Tonkunst zu wecken. Zu solchen, im Laufe ihres Lebens »verrußten« zugereisten Künstlern gehören die berühmten Klavierspieler John Field (1782—1837), Anton Kontsky (1817—1899), Adolph Henselt (1814—1889), die Kapellmeister Katerino Kawos (1776—1840), Friedrich Scholtz (1787—1830), Daniel Steibelt, Karl Mayer, Ludwig Maurer, Edouard Naprawnik und andere mehr. Sie waren so zu sagen die Pioniere, die es sich beim Anbau einer ernsteren Kunst-Auffassung sauer werden ließen, obgleich sie andrerseits als Ausländer die Entwickelung nationaler Züge in der russischen Musik hemmen mußten. Einige von diesen Künstlern haben sich auch durch Verbreitung musiktheoretischer

Kenntnisse um Rußland verdient gemacht. Michael Glinka ausgenommen, ist keiner der bekannten russischen Tonsetzer zu seiner Ausbildung ins Ausland gegangen. Sie alle haben nur zu Hause und meist kärglichen Unterricht genossen; die wenigsten hatten ordentliche Lehrer und konnten ihr Talent in strengen Stilformen zum Ausdruck bringen. Eigenartig und bemerkenswert erscheint es, daß im Jahre 1830, leider erst in seinem letzten Lebensjahre, der Moskauer Kapellmeister Friedrich Scholtz[1] unentgeltlich Unterricht im Generalbaß und in der Kompositionslehre erteilte. Schon 1819 hatte er ein Gesuch eingereicht, in welchem er um die Gründung eines Konservatoriums oder einer andern höheren Musikschule in Moskau bat, indem er den Beweis führte, daß der Grund für den völligen Mangel an guten (richtig theoretisch ausgebildeten) Komponisten in der Unmöglichkeit zu suchen sei, irgendwo auf bequeme Weise die Gesetze der Harmonie studieren zu können. Doch so richtig diese Behauptung war, so klar ist es andrerseits, daß die damaligen russischen Komponisten und Musiker sich dieses Mangels keineswegs bewußt waren. Und doch sind es gerade die Verstöße gegen die Anfangsgründe der Musiklehre, welche die Werke fast sämtlicher russischer Komponisten vor Glinka so rasch vergessen ließen. Ihnen fehlt der innere künstlerische Wert, da die geistige Entwickelung selbst der besten älteren russischen Komponisten wie Aljabjeff, Warlamoff und Werstowsky auf einer sehr niedrigen Stufe stand. Zieht man dazu noch die technische Unzulänglichkeit in Rücksicht, so erscheint es begreiflich, daß die nachfolgende Generation sich der Fehler und der Flachheit ihrer Vorgänger schämte. Etwas länger lebten im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen

---

1) Bis jetzt waren Name und Thätigkeit dieses begabten Musikers den russischen Musikforschern völlig fremd geblieben. Erst kürzlich ist es mir gelungen, einige Einzelheiten seines Lebens in Erfahrung zu bringen. Friedrich Scholtz ist am 5. Oktober 1787 zu Gernstadt in Schlesien geboren; sein Vater war ursprünglich Kaufmann, später Kapellmeister. Schon seit seinen frühesten Kindesjahren wurde Friedr. Scholtz von seinem Vater im Violin-, Orgel- und Klavierspiel unterrichtet. Im Jahre 1802 kam er auf die Architekten-Schule zu Breslau und studierte zugleich unter Leitung des Kapellmeisters Schnabel den Generalbaß. Schon vordem hatte er bei seinem Vater alle Instrumente des Orchesters praktisch kennen gelernt. Als der preußische Krieg ausbrach, verließ er seine Heimat, erhielt Anstellung als Kapellmeister am Stadt-Theater zu Graudenz, siedelte jedoch bald nach Kurland über. 1811 kam er nach St. Petersburg und wurde in die kaiserliche Hofkapelle berufen. 1815 folgte er einem Rufe nach Moskau, wo er die Stelle des Kapellmeisters an den kaiserlichen Theatern bekleidete. Er starb am 15. Oktober 1830. Trotz seiner angestrengten Thätigkeit am Dirigentenpult (er war ein ausgezeichneter Kapellmeister und zu seiner Zeit einer der besten Kenner der Instrumentation in Moskau) fand Scholtz noch Zeit, sich auch als Komponist zu bethätigen. Er setzte mehrere Opern-Vaudevilles in Musik, schrieb 10 Ballette und instrumentierte viele Klavier- und Gesangstücke. Doch hat sich das Wenigste davon bis auf unsere Tage erhalten.

diejenigen Werke, welche durch das erhöhte Nationalgefühl zur Zeit der Vaterlands-Verteidigung im Jahre 1812 hervorgerufen waren. Die durch dies Ereignis wachgerufene Begeisterung fand einen Wiederhall auch im künstlerischen Leben Rußlands und gab den Anstoß zu einer ganzen Reihe kleinerer und größerer Werke auf litterarischem sowohl, als auch auf musikalischem Gebiete. Als das interessanteste Denkmal jener Zeit kann man die talentvolle Oper des Italieners Katerino Kawos *Iwan Ssussanin* bezeichnen, die 1815 in Petersburg zur Aufführung gelangte und sich lange Zeit eines glänzenden Erfolges erfreute; ihr Text diente später dem Libretto der ersten wirklichen russischen Nationaloper — »Das Leben für den Czaren« von M. J. Glinka (1836) — zur Unterlage. Der Krieg mit Napoleon weckte in der russischen Gesellschaft das Interesse für alles Einheimische und zeigte somit die Richtung, in welcher die späteren Litteraten, Musiker und Künstler ihre besten Inspirationen holen sollten. Außerdem trug der für die Russen so glückliche Ausgang dieses Völkerkampfes mit dem großen Welteroberer nicht wenig zur Belebung und Festigung des Verkehrs zwischen der russischen Intelligenz und dem Westen Europas bei, was natürlich für den erwachenden russischen Kunstgenius nur von Nutzen sein konnte. — Der allmählich anwachsende Kreis der russischen Komponisten-Dilettanten schied schließlich aus seiner Mitte ein so bedeutendes eigenartiges Talent aus, wie Glinka, den Schöpfer der beiden russischen Nationalopern, der, bevor er die ihm durch seine natürliche Begabung vorgeschriebene Laufbahn begann, sich nicht scheute, eine ernste und langjährige Schule durchzumachen. Und das fehlte gerade allen seinen weniger begabten Vorgängern und Zeitgenossen Aljabjeff, Alexis Lwoff, den Titoff's, den Brüdern Wielhorsky, Warlamoff, Werstowsky und den anderen. Es mußte ein fester Grundstein gelegt werden, auf welchem sich der Neubau der russischen nationalen Kunst erheben konnte, und diesen Grundstein legte Glinka.

Doch bevor wir zu dieser bedeutendsten Persönlichkeit der ganzen ersten Periode der russischen Musikgeschichte übergehen, müssen wir auf seine Vorgänger, auf die hauptsächlichsten Vertreter des Dilettantismus, einen Blick werfen. Unter diesen ist vor allen das begabte Adelsgeschlecht der Titoff's hervorzuheben, die in der Gestalt von 2 Brüdern und dem Sohn eines derselben zwei Jahrhunderte gleichsam mit einander verknüpfen. Die älteren Titoff's, die Brüder Alexei Nikolajewitsch und Sergei Nikolajewitsch gehören noch dem 18. Jahrhundert an, während der Sohn des ersteren, Nikolai Alexejewitsch Titoff, der sogenannte »Ahne des russischen Liedes«, völlig den Geist des 19. Jahrhunderts atmet. Alexei Nikolajewitsch Titoff († 8. November 1827), welcher zuerst an die Öffentlichkeit trat, war seinerzeit ein be-

kannter Opernkomponist und Geiger. Von seinen Opern waren besonders beliebt: »Ein kurzer Irrtum«, »Nursadach«, »Das Jungfernfest«, »Natalie, die Bojarentochter« und andere. Die autographen Partituren zweier seiner Opern befinden sich in der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. — Sein Bruder, Sergei Nikolajewitsch Titoff, war ein guter Violoncell-Spieler und wurde auch als Komponist der Opern »Bauernfeierabend«, »Die Leichtgläubigen«, »Die erzwungene Heirat«, »Weihnachtsfreuden« allgemein geschätzt. Das Titoff'sche Haus hatte einen guten Ruf in der Petersburger musikalischen Welt.

An Bedeutung werden beide überragt durch des zuerst Genannten Sohn Nikolai Alexejewitsch Titoff[1]), der am 28. April 1800 zu Petersburg geboren wurde und ebendaselbst am 10. Dezember 1875 starb. Bereits seine Zeitgenossen nannten ihn »den Ahnen der russischen Romanze«[2]). Seine erste Romanze »Der Fichtenbaum« erschien im Jahre 1820 im Druck. Im Ganzen hat N. A. Titoff mehr als 70 Romanzen geschrieben, von denen einige sich eines langjährigen und durchschlagenden Erfolges erfreuten. Sein anspruchloser Genius inspirierte sich auch für

1) Ein Bruder des N. A. Titoff, Michael Alexejewitsch, erbte auch des Vaters musikalische Begabung, doch hat sich sehr wenig von seinen Kompositionen bis auf unsere Zeit erhalten. Er starb 1853. Fast alle Titoff's dienten im Heere und bekleideten recht hohe Posten, was sie aber in ihrer Kompositions-Thätigkeit durchaus nicht behinderte.

2) Die neuesten Forschungen auf dem Gebiete des russischen Kunstliedes zeigen, daß dieser Titel N. A. Titoff von Rechts wegen nicht zukommt, und daß man die weite Verbreitung seiner Lieder nicht als geeignetes Anrecht auf diesen Titel anerkennt. Schon vor N. A. Titoff wurden Romanzen und Lieder am Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts komponiert von dem anonymen Autor P. T., von A. D. Shilin, D. N. Kaschin, Hirsch, vom Fürsten P. J. Dolgorukoff und anderen. Der äußeren Form und dem künstlerischen Werte nach stehen diese ersten Versuche auf dem Gebiete der russischen Romanze noch zurück hinter den in der banalen und gedankenlosen Form des Couplets abgefaßten Schöpfungen Titoff's und seiner Zeitgenossen Aljabjeff und Werstowsky. Mehr Nationalgeist und mehr Stimmung weht uns bereits aus den einfachen, aber oft niedlichen Liedern Warlamoff's entgegen. Erst Glinka gelang es, der russischen Romanze die künstlerische äußere Gestalt zu geben, obgleich bei weitem nicht alle seine Lieder sich ihrer Form rühmen können. Eine seltene Schönheit der Deklamation treffen wir in den Romanzen von Dargomyzsky und Moussorgsky an. Letzterer verläßt für immer die Form des Couplets. Bei ihm bestimmt der Inhalt die äußere Form, was um so einheitlicher wirkt, als Moussorgsky zu den meisten seiner Romanzen selbst den Text verfaßte. Obgleich in der Richtung von ihm abweichend, trugen auch Moussorgsky's Zeitgenossen Balakirew, Borodin, Cui, Rimsky-Korssakoff, Tschaikowsky, Rubinstein nicht wenig zur Läuterung der Form der russischen Romanze bei. Gegenwärtig zählt Rußland nicht wenige begabte Lieder-Komponisten, deren Werke einen Beweis dafür geben, einen wie hohen Grad der Entwickelung diese Gattung der musikalischen Komposition in Rußland im Laufe der ersten hundert Jahre ihres Bestehens erreicht hat.

zahllose Militärmärsche und Tanzweisen, von denen die Française *Vieux Péchés* allein einen Absatz von 16000 Exemplaren fand. In einigen entfernten Winkeln der Provinz kann man vielleicht noch heute einige Lieder Titoff's antreffen; alles Übrige ist der Vergessenheit verfallen. Anläßlich des hundertsten Geburtstages Titoff's ist ein sehr interessanter Artikel über dessen Leben und Wirken erschienen: »Der Ahne des russischen Liedes, N. A. Titoff«, von Professor S. K. Boulitsch.

Von dem zweiten fruchtbaren russischen Lieder-Komponisten Alexander Alexandrowitsch Aljabjeff sind uns auch leider nur wenig Nachrichten erhalten und selbst diese widersprechen sich oft. Aljabjeff wurde 1802 geboren. In irgend eine politische Affaire verwickelt, wurde er verschickt, darauf begnadigt und lebte nach seiner Rückkehr in Moskau, wo er auch 1852 starb. Den höchsten Ruhm erntete Aljabjeff mit dem jetzt in ganz Europa bekannten Liede »Die Nachtigall«, das seitdem vielfache Bearbeitungen erfahren, unter anderem von Glinka orchestriert und von Franz Liszt zu einer Klavier-Transkription benutzt worden ist. Dank den durch Adelina Patti und Pauline Viardot bei uns geheiligten Traditionen wird dieses etwas abgeschmackte Lied nicht selten in den »Barbier von Sevilla« in die Szene Rosinas eingelegt. Aljabjeff hat gegen 110 Lieder verfaßt, alle in der gewöhnlichen flachen Couplet-Form. Zuweilen wagte er sich auch im Gegensatze zu den übrigen russischen Lieder-Komponisten, die den banal-sentimentalen Texten treu blieben, an dramatische, oder besser gesagt romantische Stoffe. Doch verstand er es durchaus nicht, mit solchen umzugehen. Überhaupt hat die Romantik Aljabjeff's und seiner Zeitgenossen nur die allernaivsten Mittel aufzuweisen. Der beliebteste Effekt ist der des Septimen-Akkords; alles in dieser Richtung Geschaffene war eine Nachahmung von Weber's »Freischütz«, welche Oper sich in Rußland großer Popularität erfreute. Außer seinen Liedern komponierte Aljabjeff auch Opern und Einlagen zu Opern-Vaudevilles [1]), von denen »Die Mondnacht oder die Hausgeister« mit großem Erfolg 1822 aufgeführt wurde. Wir nennen noch zwei seiner dramatischen Werke »Der kaukasische Gefangene«

1) Das alte russische »Oper-Vaudeville« ist eine Nachahmung der altfranzösischen Ein- und Zweiakter, in welche Couplets eingelegt wurden. Die frühe russische »Oper« unterscheidet sich von diesem Vaudeville nur durch eine etwas erweiterte Form und kommt im besten Falle dem deutschen Singspiele gleich, worin Musik und Zwiegespräch abwechseln. Zu dieser Gattung gehören die Opern von Kawos, Werstowsky und anderen. Die dramatische Handlung entwickelt sich außerhalb der Musik, ja die Arien, Duette, Ensemble-Sätze und Chöre halten den Gang derselben nur auf. Erst mit Glinka's »Leben für den Czaren« erreicht die russische Oper das westeuropäische Vorbild mit seinen Rezitativen u. s. w. Glinka verbannt auch für immer das Zwiegespräch von der Opernbühne.

und »Eine Reisende, eine Tänzerin und Schauspielerin«. Vor kurzem hat die Verlagsfirma P. Jürgenson in Moskau in 4 Bänden eine Gesamtausgabe von A. Aljabjeff's Liedern gebracht.

Bedeutend begabter und fruchtbarer als seine Vorgänger ist Alexander Egorowitsch Warlamoff, der sich dabei bewußt auf das Lied beschränkt. Und auch hier wieder ist es ein Werk, welches, obgleich es den übrigen an innerem Gehalt in nichts überlegen ist, vom Publikum besonders warm aufgenommen wurde und seinen Schöpfer plötzlich berühmt machte. Wie Werstowsky als Komponist von »Askold's Grab«, wie Aljabjeff als Schöpfer der »Nachtigall«, so ist Warlamoff als Autor des »Roten Ssarafan« [1]) einem jeden Russen bekannt. Die Anzahl von Warlamoff's Liedern erreicht die beträchtliche Höhe von 225, von denen viele sehr verbreitet waren, wenn auch nicht in der höchsten Gesellschaft, die mit gewisser Verachtung auf die einheimischen Kunst-Produkte herabsah, so doch in Militär-, Kaufmanns- und Bürgerkreisen, besonders aber in der Provinz, wo Warlamoff bis jetzt nicht nur unvergessen ist, sondern sich einer beneidenswerten Popularität erfreut. Einige seiner Lieder ziehen uns bis auf den heutigen Tag durch ihre liebliche Einfachheit und unberührte Frische an. Dabei tragen alle Schöpfungen Warlamoff's unleugbar den Stempel des Nationalen, was man von den Werken Aljabjeff's, Titoff's und anderer nicht sagen kann. A. E. Warlamoff wurde 1801 zu St. Petersburg geboren. Schon als Kind wurde er in die Hof-Sängerkapelle aufgenommen, deren Leiter der bekannte Komponist geistlicher Gesänge, Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski (1752—1825), ihn frühzeitig bemerkte und auszeichnete. Als Jüngling wurde Warlamoff als Chorregent nach Holland an den Hof der Königin Anna Pawlowna gesandt, wo er die Bekanntschaft zahlreicher berühmter Künstler machte, was zweifellos die Entwickelung seines musikalischen Talents aufs vorteilhafteste begünstigte. Im Jahre 1823 nach Rußland zurückgekehrt, lebte er eine Zeitlang in Moskau, siedelte dann nach Petersburg über, wo er durch Unterrichten und die Komposition von Liedern seinen Lebensunterhalt erwarb. Gleich nach dem Erscheinen seiner ersten Lieder gewann Warlamoff ein bedeutendes Ansehen, einige seiner Lieder wurden mit 150 Rubeln bezahlt, ein Preis, auf den sogar ein Glinka nie zu hoffen wagte. Warlamoff starb in Petersburg am 15. Oktober 1848.

Der bedeutendste und talentvollste Vertreter des russischen Dilettantismus tritt uns in dem begabten und seiner Zeit als Opern-Komponist berühmten Alexei Nikolajewitsch Werstowsky entgegen, der alle Vorgänger Glinka's um Haupteslänge überragt. Es unterliegt keinem

1) Das Lied »Der rote Ssarafan« ist in deutschen Lieder-Sammlungen als russisches Volkslied bezeichnet.

Zweifel, daß sein Ruhm dauerhafter und seine Werke länger lebensfähig gewesen wären, wenn er bei seinem hervorragenden Talent auch die nötige ernste Schule durchgemacht hätte. Aber er war ganz ein Kind seiner Zeit und konnte sich zu ausdauerndem Studium nicht zwingen. Wie bei allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen mußten auch bei ihm Erfahrung und Routine die fehlenden Kenntnisse ersetzen. Der Mangel an Selbstkritik macht sich in allen seinen Werken fühlbar, und das ist wiederum ein Fehler, den er mit allen damaligen russischen Komponisten-Dilettanten gemein hat. Werstowsky muß unbestritten zu den Vorgängern Glinka's gerechnet werden, obgleich seine Oper »Askold's Grab« im Jahre 1835, also fast gleichzeitig mit Glinka's »Leben für den Czaren« (1836) erschien, seine übrigen Opern noch später das Licht der Welt erblickten und er selbst Glinka überlebte. Doch sind seine musikalischen Grundsätze grundverschieden von denjenigen, welche Glinka durch seine hervorragenden Schöpfungen predigte. Der größere Teil seiner Thätigkeit in Moskau fällt auch in eine Zeit, wo Glinka den Moskowitern noch völlig fremd war.

Werstowsky wurde am 18. Febr. 1799 im Tambow'schen Gouvernement geboren. Schon in früher Jugend zeigte er unzweideutiges musikalisches Talent[1]), das nach dem Brauche der damaligen Zeit gepflegt wurde, indem er alles ein wenig zu studieren begann, das Klavierspiel, den Generalbaß und die Gesangskunst. Unter seinen Lehrern sind hervorzuheben: der berühmte Field, der Clavecin-Spieler Steibelt, die Geiger Fr. Böhm und Ludwig Maurer, endlich die Theoretiker Brandt und Zeiner. Seine ersten Erfolge auf dem Gebiete der Komposition, die Musik zu einigen Vaudevilles, stiegen dem jungen Dilettanten so zu Kopfe, daß er beschloß, die Laufbahn des Ingenieurs, für die er eigentlich bestimmt war, aufzugeben und sich völlig und ausschließlich der Musik zu widmen. 1824 siedelte Werstowsky nach Moskau über, wo er eine glänzende Anstellung bei der Direktion der kaiserlichen Theater erhielt, die er beinahe bis zu seinem Tode bekleidete. Er starb in Moskau am 5. November 1862.

In der Geschichte der kaiserlichen Theater hat Werstowsky auch eine wichtige Rolle gespielt als Urheber des regelmäßigen Repertoires und als Gatte der damals hervorragendsten Schauspielerin, Nadeshda Rèpina. War er zuerst nur mit der Musik zu Vaudevilles[2]) und Dramen hervorgetreten, so brachten ihn die damit erzielten Erfolge, seine Stellung am Theater und die Ratschläge guter Freunde auf den Gedanken, eine Oper zu schreiben. Sein erster Versuch war »Pan Twardowsky«. Diese rich-

1) Mit 10 Jahren wirkte er nicht nur in einem Konzert mit, sondern komponierte er auch bereits.

2) Das erste, welches Erfolg hatte, trug den Titel »Großmutters Papageien« (1819).

tiger als Singspiel zu bezeichnende Oper errang 1828 bei ihrer Erstaufführung in Moskau einen unbestreitbaren Erfolg und wurde von der Kritik fälschlich als erste russische Oper gefeiert. Nach »Pan Twardowsky« nahmen ihren Weg auf die Moskauer Bühne »Wadim« (1832), »Askold's Grab« (1835, in Petersburg 1841), »Heimweh» (1839, in Petersburg 1841), »Ein wacher Traum« (1841) und schließlich »Gromoboy« (1858). Mit Ausnahme von »Askold's Grab«, welches jetzt noch mit Erfolg in der Provinz und in den Volkstheatern der Residenz gegeben wird, sind alle diese Opern schon längst vom Repertoire verschwunden. Werstowsky's Talent hat sich hauptsächlich in diesen Versuchen, eine russische volkstümlich-romantische Oper zu schaffen, bekundet. Er suchte Weber nachzuahmen; um ein russischer Weber zu werden, fehlte es ihm jedoch an Talent, sowohl, als auch an technischen Kenntnissen. Trotz mancher Vorzüge, wie großer Melodien-Reichtum und volkstümliche Harmonisation, waren seine Opern-Singspiele so fehlerhaft in der Technik, in der Form so wenig künstlerisch-einheitlich, daß sie weit hinter den Erzeugnissen des »verrußten« Italieners Kawòs zurückstehen, der an Talent Werstowsky gleich kam, dabei aber ein erfahrener Meister der Form war. Am meisten Talent, Frische und Lebensfähigkeit bekundete die Oper »Askold's Grab«, die nicht nur über alle russischen Bühnen ihren Triumphzug hielt, sondern sogar auch nach Amerika verschlagen wurde! — Neben 6 Opern und 17 Opern-Vaudevilles hat Werstowsky noch gegen 50 Romanzen, mehrere geistliche Stücke, Ouverturen, Polonaisen und dergleichen mehr verfaßt. Die Mehrzahl seiner Manuskripte wird in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums aufbewahrt. Im Druck sind nur die wenigsten Werke des gepriesenen Schöpfers von »Askold's Grab« erschienen; von seinen Opern sind nur zwei herausgegeben worden: »Askold's Grab« und »Gromoboy«.

Von den übrigen russischen Komponisten dieser Zeit verdienen noch hervorgehoben zu werden: Matthias Bernard (1796—1871), Verfasser der Oper »Olga, die Tochter des Verbannten« und Gründer der heute noch erscheinenden musikalischen Zeitschrift *Nouvellist*; der fruchtbare[1]) und seiner Zeit sehr beliebte Lieder-Komponist Alexander Gurileff (1802—1856), die talentvollen Kunst-Mäcene und Brüder Grafen Wielhorsky, Matthias Juriewitsch (Violoncell-Spieler, † 1863) und Michael Juriewitsch († 1859) und endlich der bekannte Autor der russischen National-Hymne Alexei Fedorowitsch Lwoff (1799 bis 1870), der ein vollendeter, von Robert Schumann ausgezeichneter Geiger und Verfasser vieler geistlicher Kompositionen war und jahrelang als Direktor der Hof-Sängerkapelle vorstand.

1) Von ihm sind mehr als 200 Lieder bekannt geworden.

Alle diese durch Hausmittel großgezogenen musikalischen Geister der Vor-Glinka'schen russischen Kunstepoche werden weit überragt durch die Persönlichkeit des Katerino Albertowitsch Kawos. Er war einer der talentvollsten, bedeutendsten und fruchtbarsten Schöpfer von russischen Opern. Zugleich persönlich als Musiker thätig, hat er eine recht sichtbare Rolle in der musikalischen Welt Petersburgs bis ans Ende seines Lebens gespielt. Kawos wurde 1774 in Venedig geboren, wo sein Vater Direktor des Opernhauses war und somit die Gelegenheit hatte, seinem Sohne schon früh eine sorgfältige musikalische Erziehung zu geben. 1798 wurde der junge Italiener nach Rußland verschlagen, und kam nach Petersburg, wo die Direktion der kaiserlichen Theater ihn als Kapellmeister verwendete, zunächst an der italienischen, darauf an der französischen, schließlich an der russischen Oper. Später wurde er zum Inspektor der musikalischen Abteilung der Oper, zuletzt zum »Musikdirektor« Petersburgs ernannt. In allen Stellungen, die er bekleidete, erwies er sich als eine höchst schätzenswerte und talentvolle Arbeitskraft; das Opern-Orchester erreichte unter seiner Leitung eine seltene Höhe der Vollendung. Folgende Thatsache zeichnet am besten seine künstlerische Persönlichkeit. Als der junge, damals noch wenig bekannte Glinka alles aufbot, um seine erste geniale Oper »Das Leben für den Czaren« zur Aufführung gelangen zu lassen, übergab die Theater-Direktion, die die schwierige Inszenierung des neuen Werkes abschreckte, die Partitur Glinka's dem berühmten Kapellmeister Kawos zur Durchsicht, in der Hoffnung, dieser würde die Arbeit schon aus eigenem Interesse zurückstellen, da Kawos selbst eine sehr talentvolle Oper »Iwan Ssussanin«, welche dasselbe Sujet behandelte, geschrieben hatte und seine Oper sich eines großen wohlverdienten Erfolges erfreute. Aber der russifizierte Italiener war edel und ehrlich genug und hatte soviel künstlerische Einsicht, daß er sogleich die Bedeutung und die Vorzüge der Oper des jungen russischen Komponisten erkannte; er setzte nicht nur die Aufführung »Das Leben für den Czaren« durch, sondern strich auch für immer seinen »Iwan Ssussanin« vom Theaterzettel. Solche Beispiele trifft man nicht oft in der Kunst-Geschichte, besonders nicht in der Theater-Chronik! — Außer einer Menge von Konzertstücken hat Kawos noch über 50 Opern, Balletts, Divertissements und ähnliche dramatische Kompositionen geschrieben. Diese Fruchtbarkeit läßt sich durch seine Stellung als Kapellmeister des Opernhauses erklären, die ihn kontraktlich verpflichtete, alljährlich eine gewisse Anzahl von aufzuführenden Stücken zu liefern. Hierdurch wird es auch begreiflich, daß ein großer Teil seiner Erzeugnisse musikalisch wertlos und unter die Schöpfungen zu rangieren ist, die allgemein unter dem Namen »Kapellmeister-Musik« bekannt sind. Den ersten Platz unter seinen Kompositionen nimmt wohl seine patrio-

tische Oper »Iwan Ssussanin« ein, die am 19. Oktober 1815 zum ersten Male aufgeführt wurde und stürmischen Beifall erntete. Dieser wurde wohl hauptsächlich durch den patriotischen Stoff hervorgerufen, welcher ganz der damals vorherrschenden Stimmung gemäß behandelt war: der Held der Oper kommt nicht um, wie es die Sage eigentlich meldet, sondern wird gerettet und bleibt leben; Kawos verwendete auf diese Oper nicht wenig Talent, musikalische Inspiration und technisches Können. Einige seiner melodischen Wendungen beweisen, wie gründlich er den Charakter des russischen Volksliedes studiert hatte. Die Faktur seiner Opern unterscheidet sich durch nichts von den damals beliebten und bekannten Opern der westeuropäischen Komponisten; seine Orchestrierung ist für die damalige Zeit ausgezeichnet. Im Grunde sind die Opern von Kawos nicht mehr veraltet, als diejenigen Marschner's, Kreutzer's, Lortzing's und anderer seiner Zeitgenossen zweiten Ranges. Was sie aber für einen Zuschauer der Jetztzeit völlig ungenießbar macht, sind die groben, nur lose zusammengefügten und dem Leben völlig fremden Libretti, denen fast jedes Korn gesunden Menschenverstandes abgeht! Die damaligen russischen »Scribe's« hatten die aller abnormsten Vorstellungen davon, wie ein Opern-Libretto beschaffen sein mußte. Und während in Westeuropa die romantische Schule in den Opern von Weber, Marschner, Meyerbeer, Spohr und anderen ihre höchste Blüte erreichte, schrieben in Rußland sogar berühmte Litteraten wie Fürst Schachowskoy und der geniale Fabeldichter Kryloff für Kawos und andere Komponisten die unmöglichsten, geradezu widersinnige Operntexte. Es ist sehr begreiflich, daß die auf solche Libretti komponierten Werke nur wenig Lebensfähigkeit in sich trugen. — Der ehrliche und talentvolle Schöpfer des »Iwan Ssussanin« starb, in den russischen Adelstand erhoben, am 28. April 1840 zu St. Petersburg. Neben Kawos und fast gleichzeitig mit ihm wurden noch viele andere ausländische Komponisten und Dirigenten in den russischen Dienst berufen oder kamen auch aus eigenem Antrieb nach Rußland, um ihre Werke persönlich vorzuführen, wie Ad. Adam, Boieldieu, Steibelt, Maurer und andere. Aber keiner von ihnen hat eine so hervorragende Rolle im russischen Musikleben gespielt, wie Kawos, und keiner hat eine sichtbare Spur in der Entwicklungs-Geschichte der russischen Musik zurückgelassen.

Dieses Bild bot uns die russische Musik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts dar. Der Boden, dem sie entwachsen war, war entschieden der Dilettantismus, ihr Charakteristikum das Lied. Zwar hoben sich einige talentvolle Köpfe über die gewöhnliche Masse hinaus, da es ihnen aber an technischem Können gebrach, vermochten sie kein bleibendes Kunstwerk, keine russische Musik zu schaffen. Dazu bedurfte es einer urwüchsigen genialen Kraft, die einerseits fest in dem schmucklosen, im

Liede ausklingenden musikalischen Genius des russischen Volkes wurzelte, andererseits eine sichere Stütze hatte an der Technik, die im Westen Europas so weit vorgeschritten war. Und einen solchen Vorkämpfer auf dem Gebiet der russischen Tonkunst haben wir in der Gestalt von Glinka, dem Schöpfer von zwei nationalen Opern und einer ganzen Reihe von symphonischen Dichtungen und Liedern, die das Kinderlallen des ungeschulten Dilettantismus weit hinter sich zurücklassen.

II.

Michael Glinka und seine Kunstepoche.

M. J. Glinka. — A. S. Dargomyzsky. — A. N. Sseroff.

Michael Iwanowitsch Glinka, in dessen Lichtgestalt die russische Kunst ihren ersten Tonkünstler und nationalen Meister begrüßt, wurde am 20. Mai 1804 auf dem Gute seines Vaters Nowospasskoë, im Gouvernement Smolensk, geboren. Seine Kindheit verbrachte er hier auf dem Lande, wo er auch die erste Erziehung genoß, in die, den Sitten jener Zeit gemäß, auch die Anfangsgründe des Klavierspiels mit eingeschlossen waren. Seine unzweifelhaft schon damals sich äußernde musikalische Begabung fand aber keine besondere Berücksichtigung. Das Leben auf dem russischen Landgut, begleitet von dem bald hellen, bald trauer-umflorten Glockengeläut der Dorfkirche, von dem in steppen-weitem Weh, in steppen-ungebundener Freude geborenen russischen Volksliede, wie es von der leibeigenen Dienerschaft und den umwohnenden Bauern gesungen wurde, konnte nicht verfehlen, die ersten harmonischen Saatkörner in die empfängliche Kinderseele zu streuen, welche der zukünftige Autor des »Leben für den Czaren« jedenfalls besaß. Dazu trug auch das Haus-Orchester seines Onkels und Gutsnachbars nicht wenig bei, welches häufig nach Nowospasskoë herüberkam. Das Repertoire desselben enthielt neben kunstlosen Bearbeitungen russischer Volkslieder auch kleine Ouverturen und Musikstücke der damals in Rußland beliebtesten Komponisten Méhul, Kreutzer, Rossini und anderer. Dieses Orchester wurde die erste praktische Musikschule Glinka's. Mit ihm studierte er in seiner Jugend die Stücke ein und komponierte für dasselbe Ouverturen und kleine Symphonien und dergl., wenn er zur Ferienzeit ins Elternhaus zurückkehrte. Mit 13 Jahren bezog Glinka die Adelsschule zu St. Petersburg, die er 1822 glänzend absolvierte. Sein Vater bestimmte ihn für den Staatsdienst. Doch zur Beamten-Laufbahn zeigte Glinka wenig Begabung und Neigung, vielmehr hatte er beschlossen, da seine ersten, noch dilettantischen Ver-

suche auf dem Gebiete der musikalischen Komposition von Erfolg gekrönt waren, sich gegen den Willen seines Vaters, der das Vorurteil seiner Standesgenossen gegen die Musik als Brotstudium teilte, ganz der Musik zu widmen. Mit aller Energie suchte er sich eine gründlich musikalische Bildung zu verschaffen. Unter seinen Lehrern in St. Petersburg finden sich Klavier- und Violinspieler, Theoretiker und Sänger: Field, Charles Mayer, Böhm, Aumône, Zeiner, Belloni, Zamboni. Am Orchester seines Onkels lernte Glinka die praktische Anwendung der Instrumente und Formen. Schon gleich seine ersten[1]) Kompositionen, die Anfang der 20er Jahre erschienen, zeigen bei aller künstlerischer Mittelmäßigkeit, die technische Fertigkeit des jungen Meisters, die seinen Vorgängern und Zeitgenossen so sehr fehlte. Nicht wenig trugen zur Entwickelung seines genialen Talents auch seine vielen Reisen bei, besonders diejenigen, welche ihn über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus führten. 1823 reiste er zur Kur in den Kaukasus, wo er die Natur und Musik des Orients kennen lernte. Die damals aufgenommenen neuen Eindrücke fanden ohne Zweifel später in den orientalischen Motiven seiner Oper »Rußlan und Ludmilla« ihren Ausfluß. Die Jahre 1830—33 verbrachte Glinka im Auslande, hauptsächlich in Italien, wo er unermüdlich seine Studien fortsetzte. In Mailand lernte er Mendelssohn kennen und knüpfte Verbindungen mit der Verlagsfirma Ricordi an, die einige seiner Werke drucken ließ; in Neapel führte ihn das Schicksal mit Donizetti und Bellini zusammen. Auf seinem Rückwege nach Rußland hielt er sich in Berlin auf, wo er 5 Monate lang ernstlich unter der Leitung des berühmten Theoretikers Siegfried Dehn arbeitete. Wie hoch Glinka die musikalische Autorität Dehn's schätzte, ergiebt sich aus der Thatsache, daß er kurz vor seinem Tode wieder den Berliner Gelehrten aufsuchte, um ihm altrussische Harmoniesätze vorzulegen, da er sich vorgenommen hatte, auf Grund seiner neuen Kenntnisse für den russischen Kirchengesang einen neuen Styl zu schaffen. Unter Dehn's Leitung schrieb Glinka seine erste russische Symphonie. Damals kam ihm auch schon der Gedanke, eine russische Oper zu komponieren — ein Vorhaben, das er erst in St. Petersburg ausführte, wohin er als völlig ausgebildeter Künstler alsbald zurückkehrte. Dieser Gedanke wurde von den besten russischen Schriftstellern (Puschkin, Schukowsky, Fürst Odojewsky) sehr sympathisch begrüßt, und einer von ihnen, der berühmte Dichter Schukowsky, riet Glinka, den Opfertod des »Iwan Ssussanin« zum Stoff seiner Oper zu wählen. Glinka machte sich mit Feuereifer ans Werk, das rasch gedieh, dank der gehobenen freudigen Stimmung,

1) Den Anfang machen Variationen über das geistliche Motiv: *Benedetta sia la madre.*

in welcher sich der Autor während der Verlobungszeit und den ersten Monaten seiner Ehe mit Frl. M. P. Iwanowa befand[1]). Erst nachdem der Meister auf jegliches Honorar verzichtet hatte, wurde sein Werk zur Aufführung angenommen. Doch wurde ihm gestattet, dasselbe dem Kaiser Nikolai I. zu widmen, welcher den veränderten Titel »Das Leben für den Czaren« gnädig zuließ und dem Komponisten nicht nur eine Belohnung auszahlen ließ, sondern ihn auch zum Dirigenten seiner Hofkapelle ernannte (1837).

Bei seiner ersten Aufführung am 27. November 1836 hatte »Das Leben für den Czaren« einen lauten, aber mehr äußeren Erfolg. Die Liebhaber und Dilettanten der aristokratischen Kreise empfanden die Oper als »grob« und nannten sie *musique des cochers*. Das gewöhnliche Publikum konnte unmöglich gleich beim ersten Male alle Schönheiten und Neuheiten dieses genialen Werkes erfassen; erst allmählich wurde es die volkstümlichste russische Oper, bis es endlich, als erstes nationales Kunstwerk allgemein anerkannt, den ihr gebührenden Rang in der russischen Kunst-Geschichte angewiesen erhielt. Durch dieses Werk hat Glinka mit einem Schlage der russischen Oper die künstlerische und technische Vollendung gegeben, die diese Kompositions-Gattung im Westen Europas schon erreicht hatte. Dabei tragen einige seiner melodischen und harmonischen Sätze untrüglich den Charakter des russischen Volkliedes, ohne nur blasse Nachahmungen desselben zu sein, wie wir sie in den Werken von Glinka's Vorgängern antreffen. Glinka scheint das russische Volkslied durchlebt und durchfühlt zu haben, um es in ungeahnt neuen und reichen Kunstformen wiedergeben zu können. Als Muster solcher echt volkstümlich anmutenden Stücke können einige Chöre bezeichnet werden, besonders das Brautlied der Mädchen und die Schlußhymne. Hierbei muß bemerkt werden, daß Glinka als erster die Diatonik und den unsymmetrischen Rhythmus als charakteristische Merkmale des russischen Volksliedes hervorgehoben und in die russische Kunst-Musik übernommen hat — ein Weg, auf dem die moderne russische Schule ihm treulich gefolgt ist. Auch hat Glinka in dem »Leben für den Czaren« für das national-dramatische Gefühl den richtigen musikalischen Ausdruck zu finden verstanden — besonders in der Parthie des Helden im Stücke, der durch seinen Opfertod dem ersten auserwählten Czaren aus dem Hause Romanow das Leben rettet; dabei hat der Meister das Dramatisch-Nationale nicht nur im russischen, sondern auch im polnischen Elemente der Oper treffend charakterisiert. Hervorzuheben ist noch seine in dieser Oper bekundete hervorragende Kunst des Instrumen-

---

1) Diese Ehe erwies sich später als höchst unglücklich; Glinka mußte sich ganz von seiner Frau scheiden, was ihm schweren Kummer verursachte.

tierens. Er erwies sich als ein herrlicher symphonischer Dichter, wie ihn Rußland bis dahin nicht gehabt hat. Besonders zu nennen sind einige Entr'acte und die Schilderung des Schneesturms in der Nacht-Szene zwischen Ssussanin und den Polen. Erst wenn die westeuropäische musikalische Welt »Das Leben für den Czaren« in wahrhaft künstlerischer Ausführung zu hören bekommt, wird sie begreifen, daß die Russen nicht aus nationaler Eitelkeit und aus Eigendünkel diese Oper für das genialste ihrer nationalen Kunst-Denkmäler halten und in seinem Schöpfer ihren hervorragendsten Meister auf dem Gebiete der Tonkunst verehren, — ein Ehrendiplom, das ihm musikalische Größen, wie Berlioz, Bülow und Liszt freudig zuerkannten.

Glinka's zweite Oper »Rußlan und Ludmilla« entstand sehr langsam, in einer langwierigen und unglücklichen Lebensperiode. Verschiedener dienstlicher Unannehmlichkeiten halber mußte Glinka 1839 seine Stellung an der Hof-Sängerkapelle aufgeben. Damals spielte sich auch gerade der Scheidungs-Prozeß mit seiner Frau ab. Die Oper wurde bruchstückweise geschrieben und der ursprüngliche, in dramatischer Hinsicht logisch durchgearbeitete Plan später aufgegeben. So erhielt das Werk den Charakter eines bunt-zerrissenen, sagenhaften, wenig bühnengerechten Schauspiels. Nach seiner Fertigstellung wurde »Rußlan« am 27. November 1842 zum ersten Male aufgeführt und mit demselben äußerlichen Beifall aufgenommen, wie einst »Das Leben für den Czaren«. Weder das große Publikum, noch die Musiker verstanden es, die herrliche Partitur nach Verdienst zu schätzen. Der anfängliche Erfolg nahm bald ab, die Oper verschwand von der Bühne und schlummerte 15 Jahre im Archiv, bis sie endlich, dank der leidenschaftlichen Propaganda der jungen russischen Schule (mit M. A. Balakirew an der Spitze) wieder hervorgeholt, aufgeführt und vom Publikum und von der Kritik nach Gebühr geschätzt wurde. Seitdem ist sie ein Eckstein geworden in dem Neubau der modernen russischen Musikschule. Trotz einiger dramatischer und szenischer Mängel zeigt uns gerade der »Rußlan« alle schöpferischen Triebe des Autors in voller Entfaltung. Wie »Das Leben für den Czaren«, so ist auch »Rußlan» eine epische Oper. Dem Komponisten ist es hier gelungen, das alte Helden- und Sagenleben des russischen Volkes in Tönen wieder zu geben. Das phantastische und das orientalische Element, außerordentlich bilderreiche Schilderungen der russischen, finnischen und kaukasischen Volksstämme, eine noch glänzendere Orchestrierung als im »Leben für den Czaren«[1]), noch feiner durchgearbeitete, noch mannigfaltiger entwickelte Formen — das alles giebt der zweiten Oper Glinka's

1) Man darf nicht vergessen, daß Glinka's beide Opern noch vor Berlioz, Liszt und Wagner geschrieben sind.

eine noch größere Bedeutung in der Geschichte der Entwickelung der russischen Tonkunst.

Noch bevor er »Rußlan« beendigte, komponierte Glinka 1840 im Lauf eines Monats eine sehr hübsche Musik zu dem völlig wertlosen Drama seines Freundes N. Koukolnik »Fürst Cholmsky«. Bemerkenswert ist nur die wirklich schöne Ouverture und das sog. »Hebräische Lied«, das uns ein Beweis ist, zu welch' hoher Vollendung Glinka sogar die banale Form der russischen Romanze seiner Vorgänger erheben konnte. Die Jahre 1844—1848 verbringt Glinka wieder auf Reisen im Auslande, hauptsächlich in Paris und Spanien. In Paris befreundet er sich mit Berlioz und giebt 2 Konzerte; in Spanien sucht er während seines langen Aufenthaltes in die Eigenart der spanischen Volksmusik einzudringen. Als Resultate dieser Studien dürfen seine beiden spanischen Ouverturen: *Jota Arragonesa* und »Die Nacht in Madrid« bezeichnet werden. Auf seinem Rückwege nach Rußland komponierte er 1848 in Warschau seine bekannte *Kamarinskaja*, die aber nicht nur seiner *Jota Arragonesa*, sondern auch dem ausgezeichneten, im Charakter der *Kamarinskaja* so ähnlichen, kleinrussischen *Kasatschòk* von Dargomyzsky entschieden nachsteht.

Die Jahre 1849—50 lebt Glinka in Warschau; 1852 reist er zum dritten Male ins Ausland, nach Frankreich, wo er bis 1854 verbleibt. Diese ganze Zeit über bis zu seiner letzten, kurz vor seinem Tode unternommenen ausländischen Reise, trägt sich Glinka mit dem Gedanken, wieder ein größeres Werk zu schaffen — bald soll es eine Symphonie, bald eine neue Oper werden. Leider war es ihm nicht vergönnt, diese beiden Pläne zur Ausführung zu bringen. Statt dessen entstehen eine ganze Reihe kleiner Kompositionen, er bearbeitet und arrangiert auch einige seiner Jugendwerke. Außer den bereits genannten 2 Opern und 3 Orchester-Phantasien hat Glinka noch eine Walzer-Phantasie für Orchester, ein Sextett, ein Quartett, ein Trio, viele Klavierstücke, 77 Romanzen, mehrere Chöre und geistliche Kompositionen geschrieben. Unter letztern ragt besonders seine achtstimmige *Cheruwimskaja* (Cherubimscher Gesang) durch ihre edle, stylvolle Schönheit hervor. Unter seinen nicht veröffentlichten Handschriften finden sich neben kleineren Werken einige Symphonien und Ouverturen.

Aus der Zeit vor Glinka sind so gut wie gar keine symphonischen Werke, überhaupt keine Orchester- und Kammermusik auf uns gekommen. Wenn solche komponiert worden ist, so war sie sicherlich der Art, daß sie es wohl verdiente, der Vergessenheit anheim zu fallen. Mithin erscheint Glinka auch auf dem Gebiet der instrumentalen Musik als erster würdiger Vertreter der russischen Tonkunst.

Es war dem Meister nicht vergönnt, in der Heimat zu sterben. Im

Frühling 1856 begab er sich wieder nach Berlin zu seinem alten und lieben Lehrer Siegfried Dehn; er war ganz von dem Gedanken eingenommen, einen eigenen russischen Kirchen-Styl zu schaffen, zu welchem Zweck er sich, unter Dehn's Leitung, wieder ans fleißige Studium des strengen Kontrapunkts und der Kirchentöne machte. Mit Freuden beobachtete er schon selbst seine Fortschritte auf diesem Gebiet, als er erkrankte und ganz plötzlich am 2. Februar 1857 starb. Einige Tage darauf wurde er in Berlin mehr als bescheiden bestattet, bis mit Genehmigung des Kaisers sein Leichnam nach Petersburg geschafft und mit großer Feierlichkeit beigesetzt wurde. 1885 ist ihm in seiner Geburts-Stadt Smolensk ein Denkmal errichtet worden — bis jetzt in Rußland das erste, das auf öffentliche Subskription hin einem Musiker gesetzt worden ist. 1896 wurde im St. Petersburger Konservatorium das »Glinka-Museum« eröffnet. Doch obgleich Glinka's Bedeutung für das Musikleben Rußlands längst allgemein anerkannt ist, liegt eine Gesamtausgabe seiner Werke bis jetzt nicht vor.

Glinka hat für die verschiedenen Formen der musikalischen Komposition den ersten künstlerisch-nationalen Grundstein gelegt und kann in dieser Hinsicht, als auch wegen seiner hervorragenden schöpferischen Thatkraft, dem Gründer der russischen Litteratur, seinem genialen Zeitgenossen — Alexander Puschkin an die Seite gestellt werden. Nachdem Glinka das Feld der russischen Romanze und der russischen Instrumental-Musik aufgepflügt hatte, wurde es den nachfolgenden Komponisten und musikalischen Generationen leicht, in ruhiger Arbeit ihre Entwickelung zu fördern. Die russische Kunst tritt in eine neue Lebensphase. Als erste schlossen sich an Glinka seine jüngern Zeitgenossen und guten Freunde — Alexander Dargomyzsky und Alexander Sseroff an. Beide entwickelten den russischen Opernstyl. Ersterer ist aber auch als Schöpfer reizender Romanzen bemerkenswert, während der zweite ein seltenes kritisches Talent aufwies. Beide müssen zu Glinka's Kunst-Epoche zugerechnet werden, obgleich sie durchaus nicht auf allen Gebieten als seine Nachahmer auftraten. Sie waren talentvolle Förderer des begonnenen Werkes, das künstlerische Leben Rußlands zu begründen und zu regeln.

Alexander Sergejewitsch Dargomyzsky wurde am 2. Februar 1813 im Gouvernement Tula geboren; wie bei Glinka, so gewann auch auf ihn das russische Volkslied, das ihn umtönte, großen Einfluß. Schon sehr früh ließ er musikalische Begabung erkennen. 1817 siedelten seine Eltern in die Residenz über, und hier erhielt Dargomyzsky eine völlig französische Erziehung, welche Veranlassung wurde, daß er immer eine besondere Vorliebe für französische Musik zeigte, so daß sein erstes größeres Werk, die Oper *Esmeralda*, wie ein schwacher Abdruck von

französischen Opern-Partituren anmutet. Selbst sein Hauptwerk, die Oper *Russalka* ist nicht frei von solchen, dem russischen Volksliede vollständig fremden Wendungen. Die musikalische Ausbildung, die Dargomyzsky erhielt, entsprach dem Rahmen, der zu jener Zeit in allen reichen adeligen Häusern für diesen Erziehungszweig eingehalten wurde. Er nahm Klavier- und Violinstunde und lernte die Anfangsgründe der Theorie kennen. Da er sehr früh kleine Klavierstücke und Gesangweisen zu komponieren anfing, und seine dilettantischen Versuche in den eleganten Salons der Residenz mit großem Beifall aufgenommen wurden, so war er schon in den dreißiger Jahren in Petersburg als Komponist und Klavierspieler bekannt. Dank seinen glücklichen Vermögens-Verhältnissen konnte auch er sich von den Fesseln des Staatsdienstes frei machen, dem er nur 4 Jahre (1831—1835) angehörte. Einen großen Einfluß hat auf Dargomyzsky die langjährige Freundschaft mit M. I. Glinka ausgeübt, dessen Bekanntschaft er im Jahre 1833 machte. Dieser vollendete so zu sagen die musikalische Ausbildung Dargomyzsky's, indem er ihm die kurz vorher selbst gehörten und fleißig nachgeschriebenen Vorlesungen Dehn's über die Theorie und Harmonielehre zum Studieren gab.

Die Aufführung und der Erfolg von Glinka's »Leben für den Czaren« blieb nicht ohne Rückwirkung auf Dargomyzsky, er begann auch eine Oper zu schreiben *Lucretia Borgia* nach Victor Hugo, doch ohne dieselbe zu beendigen, da sie ihrem Inhalte nach zu damaliger Zeit nie die russische Censur passiert hätte. Bald nahm er einen andern Stoff zur Hand, die *Esmeralda*, den er anfänglich nach einem französischen Textbuch komponierte und erst später ins Russische übersetzen ließ. Doch ganze 8 Jahre blieb die Partitur des jungen Künstlers unbeachtet in der Direktion der kaiserlichen Theater liegen, bis endlich 1847 die Oper in Moskau, und 1851 auch endlich in St. Petersburg über die Szene ging. Trotz ihrer entschiedenen Schwächen hatte sie bei ihrer ersten Aufführung einen glänzenden Erfolg, verschwand aber bald vom Repertoire und ist seitdem nie wieder zur Darstellung gebracht worden. Wohl niemand kennt sie mehr, da nicht einmal ein gedruckter Klavierauszug von ihr vorhanden ist. Ungefähr ebenso ging es Dargomyzsky mit seiner zweiten großen Partitur, dem Opern-Ballet »Das Bacchusfest«, welches, dem gleichnamigen Gedicht Puschkin's nachkomponiert, schon in den vierziger Jahren entstanden war, aber bis jetzt das Lampenfeuer der Bühne noch nicht erblickt hat, wenn man die einzige und ganz zufällige Aufführung desselben in einem Privatkonzert nicht rechnet!

Händel mit der Theater-Direktion, doch auch der eigene Wissensdurst, trieben ihn 1844 ins Ausland, wo er sich nicht nur erfrischte, sondern auch die Bekanntschaft vieler musikalischer Berühmtheiten machte. Auber, Fétis, Meyerbeer, Halevy kamen dem jungen Russen freund-

lich entgegen. Auch gelang es ihm, mit gutem Erfolg in Brüssel, Paris und Wien Bruchstücke seiner Werke aufzuführen und zwar nicht nur in Privathäusern, sondern auch in öffentlichen Konzerten. Der Beifall der Presse und der allseitig anerkannten musikalischen Autoritäten, sowie der unzweideutige Erfolg, der überall seine Aufführungen begleitete, hob Dargomyzsky's musikalisches Ansehen auch in der Heimat, so daß nach seiner Rückkehr endlich die *Esmeralda* über die Szene ging. Doch war ihm für lange Zeit die Opern-Komposition verleidet; seine nächste Oper *Russalka* (Wassernixe) stammt erst aus dem Jahre 1855. Inzwischen schrieb er eine ganze Reihe von Gesangs-Nummern, besonders viele Romanzen, und erwies sich als unbestrittener Meister in dieser Form des Kunstliedes. Er hauchte demselben nicht nur ein ungefälscht tiefes dramatisches Gefühl ein (wie im »alten Korporal« und dem »Palladin«), sondern verstand es auch, das der russischen Musik bis dahin völlig fremde humoristische Element in dieselbe einzuführen. Meisterhaft beherrschte er die Kunst der Deklamation. Wenn die beiden erstgenannten Eigenschaften besonders die Oper *Russalka* auszeichnen, die sich über ein dramatisches Bruchstück von Puschkin aufbaut und am 4. Mai 1856 zum ersten Mal in St. Petersburg aufgeführt wurde und seitdem eine der beliebtesten russischen Opern-Partituren geworden ist, so hat Dargomyzsky die ganze Biegsamkeit seines ausgesprochen deklamatorischen Talents in seiner ausschließlich deklamatorischen Oper »Der steinerne Gast« an den Tag gelegt. Hier hat er den Text dieses andern herrlichen Dramas von Puschkin bei seiner musikalischen Arbeit in unberührter Ganzheit beibehalten. Als er diese Oper komponierte, lag er schon auf seinem Krankenbette und eilte mit raschen Schritten dem Tode entgegen. Er sah in der Fertigstellung dieses, bis jetzt verkannten, unbeliebten, ja gänzlich vernachlässigten Werkes seine Lebensaufgabe. Doch sollte er sie nicht ganz zu Ende bringen. Er starb am 5. Januar 1869. Sein Werk vollendete sein Nachfolger C. A. Cui, ein Anhänger der jungen russischen Schule, die den Nationalismus und die künstlerische Vollendung von Glinka's Werken und die lebenswahre Deklamation Dargomyzsky's zum Ausgang ihrer künstlerischen Entwickelung gemacht hat. Außer seinen 4 Opern und Romanzen, von denen er gegen 100 verfaßte, hat Dargomyzsky noch reizende Bruchstücke einer komischen Oper *Rogdana* hinterlassen; von seinen 3 symphonischen Dichtungen »Der kleinrussische Kasatschòk«, »Baba-Jaga« (»die Hexe«) und die »finnländische Fantasie« wird die erste, »Kasatschòk«, immer mit stetem und wohlverdientem Beifall aufgenommen. Es ist eine glückliche Partitur, die sich durch Frische, durch Schönheit der Formen und geistreiche Kombinationen im Kontrapunkt auszeichnet.

Das Schicksal von Alexander Nikolajewitsch Sseroff, geboren

am 11. Januar 1820 zu St. Petersburg, unterscheidet sich in Vielem von dem seiner beiden älteren Musikgenossen Glinka und Dargomyzsky, da er unter viel schwierigeren Verhältnissen sein Leben fristen mußte. Sein Vater gehörte nicht zum adeligen Stande und hatte, wenn er auch am Ende seines Lebens einen recht hohen Posten bekleidete, nicht über ein großes Einkommen zu verfügen, da nur wenig Vermögen vorhanden war. A. N. Sseroff mußte daher fast sein ganzes Leben lang als Beamter dienen, obgleich er einen Abscheu gegen den Staatsdienst hegte und nie eine auch nur einigermaßen vorteilhafte Stellung in demselben einnahm. Auch die musikalisch-kritische Thätigkeit, der er sich schon in reiferen Jahren widmete, brachte ihm nicht viel ein. Er mußte in der Kunst sowohl als im Leben sich mit eigener Kraft durchschlagen; trotzdem hat er sich große, achtbare Verdienste um die russische Musik erworben. Schon in der Kindheit und Jugend zeigte er ausgesprochene Begabung nicht nur für Musik, der er sich schließlich trotz des energischsten Widerstandes von Seiten seines Vaters widmete, der sich deswegen ganz mit dem Sohne überwarf, sondern auch zur Litteratur und Malerei; er war überhaupt eine selten vielseitig begabte und künstlerisch empfängliche Natur, eine Persönlichkeit, wie sie die russische Musik bis dahin noch nicht gekannt hatte. Seine Ausbildung erhielt Sseroff nicht nur auf dem Gymnasium, sondern auch in der damals soeben eröffneten »Höheren Rechts-Schule«, die er 1840 glänzend absolvierte. Seine musikalische Ausbildung verdankte er einzig und allein sich selbst. Seine dienstliche Laufbahn hielt ihn lange im Justiz-Ministerium, darauf im Postamt fest. Lange Zeit blieb er dem Petersburger Musikleben fern und lebte viele Jahre in Ssimferopol, darauf in Pskow, bis er in den fünfziger Jahren sich in Petersburg »zur Ruhe« setzte und nur zu kurzen Reisen ins Ausland diese Stadt verließ. In Petersburg knüpfte er sofort Verbindungen mit der musikalischen Welt an und stand bald als einer ihrer glänzendsten Vertreter da.

Lange Zeit begnügte sich Sseroff mit bescheidenen Versuchen auf dem Gebiet der musikalischen Komposition, obgleich schon unter seinen Jugendwerken sich 2 Opern finden, welche nur leider nicht erhalten geblieben sind, nämlich »Die Müllerin Marly«, einem französischen Einakter nachgedichtet, und »Die Mainacht« nach Gogol's poetischer Erzählung. Doch erst in den letzten 7—8 Jahren seines Lebens entfaltete er sein ganzes, hervorragendes Talent als Opern-Komponist. 1863 wurde in St. Petersburg zum ersten Mal seine erste große Oper *Judith* aufgeführt. Sie erhielt gleich einen Ehrenplatz im Repertoire. Drei Jahre später entstand *Rogneda*, welche dem Geschmack des damaligen Publikums noch mehr zusagte. Viele sahen in dem Erfolg, den sie davontrug, den endgültigen Sieg der russischen über die italienische Musik, die bis dahin fast aus-

schließlich die russische Bühne beherrschte. Seine dritte Oper »Die feindliche Macht«, deren Handlung dem Drama Ostrowsky's entnommen ist, wurde von Sseroff nicht ganz vollendet. 1871 nur einige Monate nach seinem Tode wurde sie zum ersten Male aufgeführt. In »Judith« tritt Sseroff ganz selbständig und unbeeinflußt durch seine beiden großen Vorgänger mit einer hervorragenden, künstlerischen und glänzenden Musik auf, die sich stellenweise zu klassischer Einfachheit und Strenge erhebt, wie es der altbiblische Stoff erforderte. In seiner zweiten Oper erscheint Sseroff schon als eifriger Parteigänger Wagner's, doch hat er nicht den Kern von Wagner's dramatischen Neuerungen erfaßt und mehr eine russische Oper im Geiste Meyerbeer's geschaffen, die, trotz einiger glänzender, sich in bunter Reihenfolge überstürzender Effekte als dramatisches Kunstwerk doch sehr schwach ist und des epischen Charakters völlig entbehrt, wie ihn der geschichtliche Stoff eigentlich erforderte. Die Handlung spielt zur Zeit des heiligen Wladimir und der Bekehrung der Russen zum christlichen Glauben. In seiner dritten Oper — »Feindliche Macht« — sehen wir Sseroff von der damaligen volkstümlichen Strömung in der russischen Litteratur ergriffen; er versucht eine Volksoper zu schaffen, doch ist ihm diese Aufgabe trotz aller seiner Begabung nicht gelungen. Er hatte vor allem in seinem ganzen Leben keinerlei Berührung mit dem Leben und Treiben des Volks gehabt; er war der Sohn eines Beamten, eines intelligenten Stadtbürgers. Und ein volkstümliches Musikdrama läßt sich nicht durch einen Titel und einige berechnete Effekte schaffen, es muß durchfühlt und durchdacht sein. Dazu bedurfte es aber eines hervorragenden eigenartigen Talents, wie es Moussorgsky erst an den Tag legte. Trotzdem hat die Wahl dieses Stoffes und mancher gelungene Zug in der Behandlung desselben den nachfolgenden russischen Komponisten den Weg in ein neues Gebiet gezeigt.

Die übrigen Kompositionen Sseroff's, einige Chöre[1]), einige Gesangs- und Orchester-Sachen tragen nicht viel zur Charakteristik seiner Schöpferkraft bei. Erst sehr spät, schon am Abend seines Lebens, widmete er sich der Kompositions-Thätigkeit, und all' sein Streben, all' seine musikalische Begeisterung ging in seinen 3 Opern auf.

Beinah noch größere Bedeutung hat Sseroff für Rußland als musikalischer Schriftsteller. Bisher hatte es in Rußland keine musikalische Kritik gegeben. Die bis dahin erscheinenden Rezensionen und kritischen Artikel trugen einen völlig zufälligen Charakter und entsprangen meist der Feder von Leuten, die in musikalischer Hinsicht völlig ungebildete Dilettanten waren. Im Laufe seiner 20jährigen kritischen Thätig-

1) Unter ihnen ein bis jetzt nirgends herausgegebenes und niemals aufgeführtes *Stabat Mater* und ein »Weihnachtslied«.

keit (1851—71) hat Sseroff an 27 Zeitschriften mitgearbeitet, unter denen mehrere dem Auslande angehören. Seine Kenntnisse und seine Belesenheit waren ungemein groß; Sseroff war ein glänzender, wenn auch schroffer und häufig unnütz hitziger Polemiker. Als Grundlage für seine kritischen Aufsätze diente ihm immer die Geschichte der Musik. Ein Hauptverdienst erwarb er sich dadurch, daß er unermüdlich gegen den Dilettantismus ankämpfte und daß er aus voller Überzeugung für die Neuerungen Richard Wagner's eintrat und, als erster in Rußland, das Ideal dieses Meisters für völlig erreichbar hielt. Darum hat er auch Wagner, auf dessen Freundschaft er so stolz war, eine ganze Reihe seiner glühendsten und warmherzigsten Artikel gewidmet. Sseroff's Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik wird durch seine vielseitige künstlerische Begabung bestimmt; er ist als musikalischer Kritiker fast ebenso bemerkenswert, wie als Komponist[1]. Daher kann Sseroff mit Recht der erste russische Musiker-Encyklopädist genannt werden.

Seine Stellung in dem großen Dreigestirn der ersten Begründer der russischen Musik ist eine ebenso selbständige als wichtige. Seine natürliche Begabung, sein unermüdliches Schaffen, sein energisches Eintreten für die Wahrheit werden stets in Rußland geehrt werden, um so mehr, als die äußeren Umstände, unter denen dieser talentvolle Künstler in der besten Periode seines Lebens zu arbeiten hatte, ihm zahllose Hindernisse entgegenstellten. Er mußte des täglichen Unterhaltes wegen dienen, denn nur in den letzten 8 Jahren seines Lebens konnte er von den Einkünften seiner Opern und einem Pensionsgeld leben, das ihm nach der ersten Aufführung seiner Oper *Rogneda* ausgesetzt worden war[2]. Trotzdem machte er es möglich, mehreremal ins Ausland zu reisen, sich dort an neuen Eindrücken zu erfrischen und mit den ersten Zierden der damaligen musikalischen Welt, Wagner und Liszt, in persönliche Verbindung zu treten. Wie sehr Wagner Sseroff liebte, wie hoch er ihn schätzte, erhellt aus einem Briefe, den Wagner am 10. Februar 1871 an Sseroff's Freund P. Wiskowatoff schrieb, nachdem er von dessen Tode erfahren hatte:

»Sseroff ist und bleibt das, was er immer gewesen — einer der edelsten Menschen, die ich mir nur vorstellen kann; sein zartes Gemüt, sein reines Gefühl, sein lebhafter, durchgebildeter Geist machten die aufrichtige Freundschaft, die er mir entgegenbrachte, zu einem der wertvollsten Güter meines Lebens«.

---

1) So hatte z. B. vor ihm keiner in Rußland öffentliche Vorträge über Musik gehalten. Seine Vorlesungen waren meist glänzende Improvisationen und trugen zum größten Teil einen historischen Charakter.

2) Es war das erste Pensionsgeld, das ein russischer Musiker erhielt.

Sseroff starb am 20. Januar 1871 zu St. Petersburg bald nach seiner Rückkehr aus Wien, wo er als russischer Delegierter der Feier von Beethoven's hundertsten Geburtstage beigewohnt hatte. Er ist auf demselben Kirchhof beigesetzt, auf dem seine beiden älteren Kunstgenossen Glinka und Dargomyzsky ruhen. Mit ihnen zusammen bildet Sseroff das helle Dreigestirn der ersten russischen Tonkünstler, die für immer dem dilettantischen Spielen mit der Kunst in Rußland ein Ende gemacht und zugleich den ersten festen Grundstein zu einem neuen ernsten Musikleben in ihrer Heimat gelegt haben.

Settings of the Stabat Mater

by

Clifford B. Edgar.
(London.)

It would be hard indeed to point to any poem, ancient, mediaeval or modern, which has engaged the attention and stimulated the genius of so many composers of distinction as the old Latin hymn *Stabat Mater*. Written by a minor Franciscan friar, Jacobus de Benedictis, some six centuries ago it soon became well known and popular, and is said to have been one of the favourite hymns sung by the body of fanatics called the Flagellants. The remarkable beauty and dignity of the poem are undeniable, and from the international point of view the advantages of a Latin text are considerable. Speaking of this hymn and of that other noble Sequence from the Roman missal, the *Dies Irae*, Sir Walter Scott has truly said that it is impossible to hear them »without feeling that the stately simplicity of the language, differing almost as widely from classical poetry as from that of modern nations, awes the congregation like the architecture of the Gothic cathedrals in which they are chanted«.

It is not known to what extent the *Stabat Mater* received settings before the invention of printing music by movable types, as the works of the earlier masters have been very imperfectly preserved to us. But from the time of Josquin des Près — who flourished just at the period when musical type was first employed — down to the present day, we have constant evidence that the hymn possessed an extraordinary attractiveness for composers.

Josquin himself, who, as far as we can judge, was the first of the early composers to regard the expressional character of the music as well as its formal construction, has left us a very elaborate setting of the *Stabat Mater* in five parts. But the oldest settings still performed are the two which we owe to the genius of Palestrina, one for eight voices disposed in two choirs, and the other for twelve voices in three choirs. The former, which is the better known, was written for the accession of Gregory XIV and is regularly performed in Rome. It has been many times reprinted, and Wagner thought so highly of it that he brought out an edition of his own.

By the death of Palestrina in 1594, the polyphonic school lost its brightest ornament, and within a few years the homophonic style was thrust into notice by its great apostle Monteverdi. The new style lent itself to declamatory purposes, and its shortcomings were less manifest where there were considerable instrumental accompaniments, so that it was soon found to flourish in the theatre, and the Stage to some extent gained what the Church lost. Alessandro Scarlatti, who wrote with amazing fertility in both

fields of composition, and who has been described indeed as the parent of modern opera, was born some sixteen years after the death of the innovator Monteverdi. His church music includes two settings of the *Stabat Mater*, one in four parts, brought out in Rome in 1723, and a second for two voices only. It was, by the way, because they had grown rather tired of frequently repeating Scarlatti's *Stabat Mater* music that the Confraternity of San Luigi di Palazzo at Naples some dozen years later commissioned Pergolesi to write for them a new setting.

Scarlatti's name at least is very familiar in the present day; but that of his truly remarkable contemporary, Steffani, deserves to be better known. Born in 1655 at Castelfranco, Steffani was a chorister at St. Mark's in Venice when his abilities were discovered by a German nobleman who took him away to Munich, where the Elector of Bavaria bore the expense of his education. At twenty he became Court Organist, and at twenty-five entered the Roman priesthood; but this did not prevent him from writing for the stage. At thirty-three he left Munich for Hanover, and there also produced several operas, from which Handel, with whom he was on terms of personal intimacy, seems to have borrowed a wealth of material. Eight years later this remarkable composer and priest became an Envoy Extraordinary, and succeeded so well in diplomacy that he was raised to the rank of bishop. When the Elector of Hanover came to the English throne, Steffani did not accompany him, but ten years afterwards London was the scene of an event which entitles the composer to mention here. The Academy of Ancient Music in London, then numbering among its honorary members many foreign musicians of eminence, elected Steffani its Honorary President for life, and in acknowledgment he sent four works for performance, one of which was a *Stabat Mater* for six voices. This setting met with much approbation and its revival would be of interest.

Eleven years before Steffani presented his *Stabat mater* to the London academy, a setting by a younger compatriot of his, Astorga, had been performed at Oxford. Like the elder Scarlatti, Astorga was a Sicilian. Like Palestrina he is known to the world under a territorial designation which had no connection with his family name. Like Steffani he was engaged in the diplomatic service, but it was in the earlier and not the later period of his life. In manhood he travelled much and spent some time in England. His *Stabat Mater*, for four voices and orchestra, is believed to have been composed for production in this country, and a contemporary MS copy is in the library of the British Museum. The work is of no mean order, and makes one regret that we have so little from its composer's pen.

It has been asserted by a correspondent of «*L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*» that Handel produced a setting of the *Stabat Mater*, but the statement lacks confirmation and may be dismissed. One interesting setting, by a contemporary of Handel, is preserved in manuscript in the Fitzwilliam collection at Cambridge. It is the work of Clari, who was born at Pisa in 1669 and became well known in the last century by his popular duets and

trios. Some selections, including the fine trio *Sancta Mater*, were printed by Vincent Novello in 1825. They bear the date of 1753, but that may have been the year of performance, as Clari is supposed to have died in 1745.

Pergolesi, whose composition of the *Stabat Mater* was achieved in circumstances of poverty, prepayment, and rapidly declining health, bearing a painful resemblance to those in which Mozart wrote his Requiem, was born in 1710, forty-one years later than Clari. Though his life was cut short at twenty-six, he wrote many works both for the Stage and the Church. Of the latter class, the *Stabat Mater*, completed virtually on his death-bed, and scored for Soprano and Contralto with Strings and Organ, will always endure. To Hullah is due the credit of making it generally known in England. Pergolesi's reputation is singularly unlike that of most composers of his time and country. Many of them enjoyed unbounded popularity during their lives, but are now forgotten by all but the musical antiquary. He, while alive, met with an indifference and discouragement which hastened his end, but the grave had no sooner closed over him than his works became the rage, and everything from his pen, however trivial, was eagerly competed for. We may judge from his *Stabat Mater* what noble achievements might have been his had his life been prolonged even a few years.

Thirty-five years after Pergolesi had delivered to the Naples Confraternity his *Stabat Mater*, for which they had paid him in advance the miserable sum of ten ducats, we find another great musician engaged on the poem. This was Haydn, the father of the modern symphony, then in his fortieth year. His setting of the hymn, the first by a non-Italian composer of distinction since the dim and distant time of Josquin des Près, appears to have been in fulfilment of a vow made during illness. It met with great success in Paris a few years later, but has never been much heard in England, and many well-informed musicians are quite unacquainted with it.

There is one name which is closely linked with that of Haydn in the history of Chamber Music. Boccherini, born at Lucca in 1740, was for sixty-five years Haydn's contemporary, and the two composers, who seem to have been familiar with each other's works, have a good deal in common. Boccherini's string quintets are still heard among us, but his *Stabat Mater*, given to the world in 1801, has been undeservedly neglected.

The last composer calling for a word of notice before the group who belong distinctively to the present century is Peter Winter. Though his name has an English look, he was a native of Germany, and nearly fifty years of age before he set foot in Great Britain. Besides his many operas, popular in their day, he wrote a few works for the Church, including at least three settings of the *Stabat Mater*. Winter had a gift of very catching melody, to which no doubt his operas owed their success, but he did not excel as a contrapuntist. The opening number of one of Winter's settings is printed in Vincent Novello's collection of Organ Music, and part of it has occasionally been used as an ordinary hymn tune.

Of composers of the more modern school, the earliest to claim attention

is Schubert, who, like Pergolesi, was cut off in early manhood and never appreciated in his lifetime. He lived five years longer than the gifted Neapolitan, and was vastly more prolific, but his fame has been just as entirely posthumous. Of Schubert's two settings of the *Stabat Mater*, that in G minor for chorus without solo voices dates from 1815. It is somewhat unequal as a composition and was never finished. The other setting, in F minor, was written a year later, and is to German words.

The next composer to take in hand the old Latin hymn was born a few years before Schubert, but his setting, which has achieved more popularity than any other, was not produced till after Schubert's death. Rossini's is undoubtedly the one and only *Stabat Mater* in the minds of the general public, but the circumstances of its composition are not very familiar. Rossini, as is well known, was a sceptic, which may perhaps explain the very small amount of sacred music left by so prolific a writer. It was in 1832, during his residence in Paris, that he was induced by a friend to commence his famous setting, which was intended for the Spanish envoy Señor Valera. Of the version however which that gentleman received, only the first six numbers were from the pen of Rossini, the remaining four being written it is believed by Tadolini, at that time living in Paris. There appears to have been a stipulation that the work should remain in manuscript, and great was Rossini's indignation when he discovered that on Valera's death, several years afterwards, the composition had been sold to a Paris publisher. He had himself by that time left Paris and settled in Bologna, but he at once took steps to have the publication stopped, and the occurrence had this fortunate result that it roused him to complete the work by composing the last four numbers, of which the music had originally been supplied by another hand. Thus the two parts of the composition were separated by an interval of nearly ten years, and it was not till 1842 that the work was performed in its entirety. How successful it was may be gathered from the fact that for the right of performance for three months in Paris alone a sum of £ 800 was paid. The *Stabat Mater* was Rossini's last work of importance, and it has been a frequent criticism that the composer, who had all his life been writing for the Stage, did not sufficiently change his style when engaged on Church music. The appropriateness of his *Stabat Mater* setting may in places be challenged, but the opening number and the quartet *Quando Corpus* are certainly marked by devotional feeling, and the rest of the work possesses at least great abstract beauty.

It was just about the time of Rossini's quitting Paris for Bologna, in 1836, that a young French student entered the Conservatoire to commence a distinguished career which was soon to take him to Italy. Gounod was then a youth of eighteen, but his great ability was soon made evident. He carried off in succession the Second Prix de Rome, and the Grand Prix, the holding of which involved a residence in the Eternal City, where he devoted himself to a study of the old masters in general and of Palestrina in particular. Gounod's early affection was for the severer school, and late in life

he returned to his old love. The *Dies Irae* he treated twice, at an interval of more than forty years, the later setting being the well-known one in *Mors et Vita*. His *Stabat Mater* which, though full of devout feeling, is not contrapuntal in style, is set to a French paraphrase by the Abbé Castaing.

Of living composers of distinction, the first to turn his attention to the *Stabat Mater* was Rheinberger, who has produced two settings, laid out on a large scale. Neither of these however has become familiar out of Germany. The highly original setting of Dvořák, on the other hand, immediately arrested the attention of the musical public. It has been truly remarked that in no previous case has the Latin hymn been treated so largely from the point of view of absolute music. The composer has in large measure succeeded in laying aside as inappropriate the local colour which marked his previous works, and though the deficiencies of his early education have almost inevitably betrayed him into some false quantities in setting the Latin lines, yet these are minor blemishes in the presence of so much originality and unfailing invention. Besides the striking character of its thematic material, the setting in parts is marked by a bold and even daring piquancy of rhythm, a feature of which many composers have never realised the full value, at all events in vocal writing.

The minor settings of the *Stabat Mater* are too numerous to dwell upon. It is interesting to notice in what manner and degree the various parts of the poem have inspired successive composers, and, did space permit, a comparison of passages might be carried to considerable lengths. Examination of the subject brings out two facts very clearly. The author of the *Stabat Mater* has left us one of the very noblest hymns ever penned, and his lines have called forth in probably unequalled degree the powers of composers, from the birth of modern music to the present time.

Die neue „Chorordnung" von R. v. Liliencron

besprochen von

F. M. Rendtorff.

(Preetz.)

Über die Berechtigung des selbständigen polyphonen Chorgesanges im Gottesdienst ist auf dem Boden der lutherischen Kirche, die in gesunder Schätzung des Kreatürlichen von Haus aus eine viel freundlichere Stellung zur Kunst im allgemeinen und zur Musik im besonderen eingenommen hat als die »allzu unsinnliche« reformierte Kirche, zumal in unsern Tagen, nachdem die Proteste eines puritanisch reformisierenden Pietismus und eines nüchtern von aller Pflege des Gemütslebens abstrahierenden Rationalismus nahezu verklungen sind, kein ernstlicher Zweifel mehr. Völlig ungelöst aber und von einer Lösung scheinbar hoffnungslos fern war bisher die Frage, welche Stelle im evangelischen Gottesdienst, welcher textliche Stoff und welcher musikalische Stil normalerweise dem gottesdienstlichen Kunstgesang des Chors gebühre. Ein Blick auf die in den verschiedenen Landeskirchen herrschende liturgische Praxis und auf die in neuester Zeit laut gewordenen Äußerungen der musikalischen und theologischen Fachmänner zeigt in Praxis und Theorie eine Buntscheckigkeit, wie sie nur bei völliger Verwirrung des Problems möglich ist. In dieser Frage das prinzipiell lösende Wort gesprochen zu haben ist das Hauptverdienst des zu Ostern v. J. erschienenen Buches: »Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres, entworfen und erläutert von R. Freiherr von Liliencron. Gütersloh, 1900«.

Das Buch bietet weit mehr, als sein Titel verheißt — eine Fülle von belehrenden und fördernden Beiträgen zu fast allen den Haupt-Gottesdienst berührenden liturgischen Fragen; ja in seiner ausgeführten Gestalt wird es geradezu als Teil eines für die Hand der Gemeinde bestimmten, den Anteil der Gemeinde am Gottesdienst regelnden »Prayerbooks« bezeichnet werden dürfen. Trotzdem liegt die eigentlich durchschlagende Bedeutung des Buches in der »Chorordnung«. Der hochverdiente, in musikalischen Kreisen wie unter den theologischen Liturgikern gleichermaßen als Autorität anerkannte Verfasser zeigt nämlich in diesem Buche auf Grund erstaunlich umfassender geschichtlicher und theoretischer Untersuchungen [1]) und eindringender Beobachtung des evangelischen und katholischen Gottesdienstes den Weg, ja »in der That den einzig möglichen Weg, der uns zu dem so sehnsüchtig erstrebten Ziele hinführen kann, der Kirchenmusik den verlorenen Beruf, in

---

1) Niedergelegt besonders in (zum Teil anonymen) Aufsätzen in »Siona«, »Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst«, ferner in dem Buche »Liturgisch-musikalische Geschichte des evangelischen Gottesdienstes von 1523—1700« (Schleswig 1893) und in dem Breslauer Vortrage »Die Aufgaben des Chorgesanges im heutigen evangelischen Gottesdienst« (Oppeln 1895).

ihrer Weise das Wort Gottes zu verkündigen, zurückzugeben und dem Gottesdienst die priesterliche Dienerin, die einst in den Hallen der Kirche ihr Singen lernte, wieder zuzuführen«. Das Buch ist demnach eine epochemachende That für die Kirchenmusik nicht weniger als für den evangelischen Gottesdienst. Eine eingehende Besprechung in dieser Zeitschrift ist darum unerläßlich.

Wenn der Verf. vom gottesdienstlichen Chorgesang redet, so handelt es sich ihm, wie von vornherein klarzustellen ist, nicht um ein dekoratives Interesse, nicht um einen dem Gottesdienst äußerlich anzuheftenden, darum nebensächlichen und im letzten Grunde gleichgültigen Schmuck; als einen solchen würde man etwa den Sologesang betrachten dürfen, von dessen Beförderern Verf. gelegentlich mit Beziehung auf Heinrich Schütz' Konzerte sagt, daß sie den Trank (kirchlicher Texte) in ein unkirchliches Gefäß (den Sologesang) gießen, »wie golden und schön auch dies Gefäß aus des großen Meisters Hand hervorgehe«. Der Chorgesang aber ist nicht ein nebensächliches, sondern »ein für die Wirkung der heiligen Handlung auf die Gemeinde hochwichtiges Element, wie es von Anfang an mit der Liturgie selbst in die christliche Kirche hineinversetzt und wie es sich im Laufe der Zeit aus der Liturgie heraus in Befriedigung eines kirchlichen Bedürfnisses zu neuen Formen entwickelt hat«. Und zwar besteht die Aufgabe des Chores darin, die Liturgie, die nach evangelischer Auffassung das feiernde Handeln der anbetenden Gemeinde ist, »mit einem hymnischen Elemente zu durchdringen, um dadurch den Gedankengehalt der Liturgie in die Region poetischen Empfindens und religiösen Gefühls zu versetzen«. Der Chorgesang ist demnach der wichtigste Beitrag, den die Kunst zu der Anbetungsfeier der Gemeinde zu leisten vermag. Darum ist er ein wesentlicher Faktor des Gemeinde-Gottesdienstes und als solcher dem Gottesdienst nicht anzuflicken, sondern organisch-gliedlich einzufügen.

Aus dieser Grund-Voraussetzung ergeben sich weittragende praktische Konsequenzen für zwei der am Eingang dieses Aufsatzes genannten Fragen, nämlich betreffs der gottesdienstlichen Stelle und des textlichen Stoffes des Chorgesanges. Von vornherein ausgeschlossen erscheint nun die als Verlegenheits-Auskunft immer noch weit verbreitete Sitte, an irgend einem weder durch die geschichtliche Tradition noch durch ein Gemeinde-Bedürfnis gewiesenen Ort dem Gottesdienst, etwa am Eingang (Berliner Domchor) oder vor dem Predigtlied (d. h. nach der falschen populären Anschauung: am Schluß der »Eingangsliturgie«) oder nach der Predigt (wo doch das Bedürfnis, daß die Gemeinde selbst zu Worte komme, offenbar und dringend ist) irgend einen beliebigen religiösen Text wie eine Ouvertüre oder »als eine Art geistlicher Zwischenaktsmusik« einzuflicken und den Gottesdienst »durch ein eingeschobenes Stückchen Konzert zu unterbrechen«. Diese hoffentlich allseitig durchschlagende Feststellung ist um des evangelischen Gottesdienstes willen dankbar zu begrüßen. Denn der Gottesdienst nach lutherischem Kirchenbrauch ist nicht wie ein nach öden Nützlichkeits-Prinzipien in charakterlosen Formen errichteter Notbau, den nun die Kunst mitleidig mit

Zinnen und Erkern und Türmchen dekorieren müßte, um seine Blöße zu verhüllen. Sondern er ist ein aus reicher, geschichtlicher Entwickelung erwachsener Organismus, der sich aufbaut nach seinen eigenen Prinzipien und jeden fremden Aufputz nicht nur als peinliche Stil-Widrigkeit, sondern als schädlichen, den Gottesdienst in der Erfüllung seiner Zwecke hindernden Fremdkörper empfinden läßt. Der Zweck alles Gottesdienstes — so definiert der Verfasser — ist die Erbauung der Gemeinde — noch straffer evangelisch geredet würde es heißen: die Selbsterbauung der zur Anbetungsfeier versammelten Gemeinde, die nicht Objekt, sondern »aktuoses Subjekt« des Kultus ist. Diese Anbetungsfeier aber verläuft notwendig in bestimmten, aus der Natur der Sache sich ergebenden und geschichtlich fixierten Bahnen, und jeder im Kultus mitwirkende Faktor, also auch der Chor muß in diese Bahnen sich fügen. Denn der Chor ist nach evangelischer Grund-Anschauung, die freilich eine Zeitlang zu gunsten romantischer Theorien vom Gesang der triumphierenden Kirche etc. fast vergessen war, neuerdings aber wieder allseitig zur Anerkennung gelangt, nur ein Teil der sich durch ihren Gottesdienst selbst erbauenden Gemeinde. Und wenn er gleich als »künstlerischer Ausschuß der Gemeinde« wie Schleiermacher ihn zutreffend nennt, seine eigene Sprache redet, so soll er stets daran gedenken, daß er keine andere Aufgabe hat, als durch die Sprache der Töne das zum Ausdruck zu bringen. was im Fortgang ihrer gottesdienstlichen Feier an eben dieser Stelle die Gemeinde aus Gottes Wort hören oder anbetend, flehend, abbittend, danksagend vor Gott kund werden lassen will. Alle Chorleistung, die dieser Aufgabe sich nicht fügt, hat kein Recht im evangelischen Gottesdienst, und wäre es der musikalisch schönste, stimmungs- und weihevollste Chorgesang. Nicht darauf kommt es an, daß »allerlei Schönes im Gottesdienst musiziert«, sondern darauf, daß »nur eine zum Gottesdienst organisch gehörende Musik« laut werde. »Keine Musik ist wahrhaft gottesdienstlich, die innerhalb des Gottesdienstes einen anderen als den an diese Stelle gehörenden liturgischen Text singt. Solange unsere evangelische Kirchenmusik sich nicht wieder zu dieser Erkenntnis und zu der ganzen Strenge dieser Regel erhebt, bleiben wir immer mit ihr in der bedenklichen Schwebe zwischen Gottesdienst und Kirchenkonzert« (Siona, 1891, S. 119).

Worin besteht nun der Fortgang des evangelischen Gottesdienstes, in den der Chor mit seinem Dienst sich organisch einfügen soll? Er ist, wenn man dem Verfasser folgt, ein doppelter. Einmal ist jeder Gottesdienst ein Organismus, in dem alles lebt, sich bewegt, zum Ziele drängt. Davon wird nachher die Rede sein. Sodann ist das ganze Kirchenjahr ein ebenso lebendiger Organismus, in dem jeder Sonn- und Festtag seine besondere Bedeutung hat nach der Stellung, die er im Ganzen einnimmt. Dieser letzten Frage wenden wir uns zunächst zu.

Um die ihrer Stellung im Organismus des Kirchenjahres entsprechende Eigenart der einzelnen Tage, ihren sogenannten *de tempore*-Charakter, festzustellen, hat der Verfasser weitläufige historische Untersuchungen angestellt, deren Ertrag er in dem vorliegenden Buche darbietet. Er geht dabei aus von dem

eigentlich bewegenden Mittelpunkt des ganzen Gottesdienstes, von dem die einzelnen liturgischen Stücke ihre eigenartige Bestimmung empfangen, den sonntäglich wechselnden Schrift-Lektionen, »der goldenen Schale, in der die Lebensfrucht des Sonn- oder Festtagsgedankens dargeboten wird«. Der innere Zusammenhang, in dem diese Perikopen zu einander stehen, besonders das gegenseitige Verhältnis der epistolischen und evangelischen Perikope, die nach korrekter Praxis allsonntäglich beide zur Verlesung kommen, lag bisher vielfach im Dunkel, zumal die in der lutherischen Kirche mindestens seit 1528 übliche Perikopenreihe von derjenigen der römischen Kirche, mit der sie im allgemeinen übereinstimmt, im einzelnen sowohl was die Auswahl der einzelnen Texte wie besonders was ihre Reihenfolge und Verbindung unter einander betrifft, vielfältig abweicht. Der Verfasser glaubt nun durch Vergleichung spätmittelalterlicher Lektionarien Gewißheit darüber gewonnen zu haben, daß die Abweichung des lutherischen Systems von dem römischen nicht auf einer reformatorischen That beruht, sondern aus einer in außeritalischen Kirchen des 15. Jahrhunderts aufgekommenen verwilderten Perikopen-Ordnung stammt (so wie etwa Luther's Taufordnung nach neueren Untersuchungen in wesentlicher Anlehnung an die von der allgemeinen römischen Praxis stark abweichende Taufordnung der Magdeburger Diöcese erwuchs). Die römische Kirche habe, da jene Nebenordnung eine sehr wesentliche Störung des alten Systems darstelle, die alte richtige Ordnung durch das *Tridentinum* wiederhergestellt. Es sei Pflicht der evangelischen Kirche, nachdem sie lange aus Abneigung gegen Rom die Annahme jener Korrektur abgelehnt habe (so wie sie lange gegen den von Rom ausgegangenen verbesserten Kalender aus konfessionellen Gründen sich gesträubt hat), nunmehr die alte richtige Ordnung, wie sie im *Missale Romanum* vorliege, aufzunehmen, sofern nicht im einzelnen Falle durchschlagende sachliche Gründe die Beibehaltung der veränderten Textordnung empfehlen (so für die 4 Advents-Sonntage, den 6. Sonntag nach Epiphanias und Reminiscere). Dadurch sieht Verfasser zugleich die Wiederaufnahme zweier alter Bestandteile aus der römischen Liturgie ermöglicht, die für den *de tempore*-Charakter der einzelnen Tage hochbedeutsam sind, der alten Introiten, d. i. der aus einer Antiphone und zwei Versen (zu je 2 Halbzeilen) bestehenden, sonntäglich wechselnden Eingangs-Sprüche, in textlicher wie in musikalischer Beziehung eines der schönsten Erbstücke aus der alten Liturgie, und der Kollekten, »dieser alten Gebete von ehrwürdiger Einfalt und hohem Stil, die durch eine knapp gefaßte Anknüpfung an die Perikopen des Tages der Gemeinde einen höchst schätzbaren Wink geben, wie diese zu fassen sind«. So zergliedert sich das ganze Jahr in lauter einzelne Sonn- und Festtage, deren jeder zunächst durch seine alten Perikopen mit den zugehörigen Introiten und Kollekten einen ausgeprägten *de tempore*-Charakter trägt, und es ist nunmehr möglich, auch für die selbständige Bethätigung des Chors liturgische Texte zu gewinnen, welche dem Charakter jedes Sonntags genau entsprechen und darum seiner Liturgie organisch sich einfügen. Solche Texte sind »in fester Form und kirchlicher Legalisierung« als »Ritualtexte« aufzustellen, die für den einzelnen Sonntag ein für allemal

so gut feststehen, wie etwa die liturgischen Lektionen. Die »Chorordnung« bietet eine Zusammenstellung solcher liturgischer Chortexte für das ganze Jahr und gewinnt, indem sie zugleich die sämtlichen, vom Liturgen wie von der Gemeinde zu singenden beziehungsweise zu sprechenden variabeln Texte abdruckt oder andeutet, ein durchgeführtes evangelisches Missalbuch (dem *proprium de tempore* des römischen Missals entsprechend).

So schön das dargebotene Bild ist und so berückend die damit eröffnete Aussicht, auf diesem Wege, den die im Generalkonzil zusammengefaßte evangelisch-lutherische Kirche in Nordamerika in ihrem schönen »Kirchenbuch« (Philadelphia 1894) bereits beschritten hat, die ganze evangelische Kirche, soweit sie liturgisch unter lutherischem Einfluß steht, in einem bis ins Kleinste einheitlich geordneten Gottesdienst zusammengefaßt zu sehen — welches starke Band der Gemeinschaft besitzt die englische Kirche in ihrem überall in der ganzen Welt durch das *Common Prayer-book* einheitlich gestalteten Gottesdienst! —, so erwachsen doch gerade hier gegen die Aufstellungen des Verfassers ernste Bedenken. Ich spreche dieselben sofort aus, um hernach der Herausstellung des unvergänglichen Wertes der Darbietungen seines Buches ungestört mich hingeben zu können. Zunächst halte ich das geschichtliche Urteil des Verfassers über die Perikopen für unhaltbar. Der Verfasser glaubt, für den Ursprung der heutigen Verwirrung im Perikopen-System die außeritalische (deutsche) Kirche des ausgehenden Mittelalters verantwortlich machen zu dürfen, und preist die römische Kirche als die Retterin und gegenwärtig alleinige Besitzerin des alten kirchlichen Erbgutes. Prüft man aber die uns zu Gebote stehenden Quellen des 7. und 8. Jahrhunderts, die in allem Wesentlichen einen zuverlässigen Rückschluß auf die kirchliche Lese-Tradition des 6. Jahrhunderts ermöglichen, und vergleicht mit dem so hergestellten ursprünglichen Lektionar das gegenwärtige Perikopen-System der römischen Kirche einerseits, der lutherischen andrerseits, so ergiebt sich ein völlig entgegengesetztes Bild. In dem Perikopen-System der lutherischen Kirche haben wir im Anschluß an eine bis auf Luther's Zeiten in der römischen Kirche üblich gewesene Lektions-Ordnung im wesentlichen die alte richtige Ordnung der Perikopen (die nur rücksichtlich des Schlusses der in den alten Ordnungen nicht voll ausgeführten Epiphanias- und Trinitatis-Zeit reformatorische Zusätze empfangen hat). Im *Missale Romanum* dagegen ist eine zum Teil schon im 9. Jahrhundert (mit dem *Homiliarium* Karls des Großen) anhebende, auf totalem Unverständnis des zu Grunde liegenden Prinzips erwachsene Verwilderung der Perikopen-Ordnung, welche bis ins 16. Jahrhundert hinein nur als eine Nebenordnung neben der ursprünglichen und richtigen Geltung hatte, zur kirchlich autorisierten und monopolisierten Ordnung erhoben worden. Nicht das Verdienst einer reformatorischen Herstellung des ursprünglichen Systems, sondern der Vorwurf der Unterdrückung der richtigen Ordnung und der Legalisierung einer daneben aufgekommenen Bastard-Ordnung gebührt den Vätern des Missale [1]).

---

1) Davon hat schon der Kanonikus Jakob Pamel eine Ahnung gehabt, der unmittelbar nach der Herausgabe des Missale in seiner *Liturgia Latinorum* 1571

Dieser historische Thatbestand, den ich hier leider nicht beweisen, sondern nur zuversichtlich behaupten kann[1]), macht es unmöglich, denjenigen Ausführungen des Verfassers zu folgen, welche auf die Umgestaltung der Perikopen sich aufbauen, zumal eine Prüfung des inneren Verhältnisses der Texte fast durchgehend zu gunsten der lutherischen Ordnung ausfällt. Ist es aber unmöglich, den *de tempore*-Charakter der einzelnen Sonntage aus der Perikopen-Ordnung des Missale zu entnehmen, so ist damit auch die Festlegung der Introiten und Kollekten des Missale auf die entsprechenden Tage des evangelischen Kirchenjahres unmöglich[2]). Eine durchgehende Verwendung dieser alten Texte ist überhaupt um ihrer Eigenart willen kaum ratsam. Die Kirche war um die Zeit, als sie diese Texte schuf, schon wesentlich die katholische Kirche, und namentlich die Kollekten des Missale tragen vielfach, besonders in der Fastenzeit, so spezifisch römischen Charakter, daß z. B. auch das amerikanische Kirchenbuch sich zur Ausschaltung mancher dieser Kollekten genötigt gesehen hat. Bezüglich der Introitus-Texte aber giebt Verfasser selbst zu (S. 225), »daß in vielen Fällen wirkungsvollere Texte ausgewählt werden könnten«, als die zum Teil recht fremdartigen und nur in der gesungenen Form erträglichen römischen Introiten, die er daher auch für den Fall, daß der Eingangs-Spruch vom Liturgen gesprochen wird, unbedenklich preisgiebt. Man wird diese Erwägung doch wohl verallgemeinern und den vom Verfasser sonst überall mit hohem Ernst durchgeführten Grundsatz, »daß im Gottesdienst das Wort der Herr, der Ton aber nur sein begleitender Diener ist«, auch auf den Introitus anwenden müssen. Was als gesprochenes Wort nicht vollwertig ist zur Erbauung der Gemeinde, darf schlechterdings kein Heimatsrecht haben im evangelischen Gottesdienst, und wäre es mit der Würde des höchsten Alters ausgestattet und in die schönste musikalische Form gehüllt. Dem Bestreben des Verfassers, die musikalische Form des Introitus, diesen »Schatz altkirchlicher Musik, der sich durch gar nichts anderes von gleicher Bedeutung und Kirchlichkeit ersetzen läßt«, in der evangelischen Liturgie wieder zu beleben, kann doch auch auf andere Weise genügt werden. Die schleswig-holsteinische Kirche hat bereits einen erfolgreichen Anfang damit gemacht, unter v. Liliencron's ausschlaggebender Mitwirkung, eine Fülle neuer Introitus-Texte mit ihren zugehörigen alten Melodien in den gottesdienstlichen Gebrauch einzuführen. Und es ist nicht

(einem zur Verteidigung des Missale gegen protestantische Angriffe geschriebenen Werke, in welchem er mit Bienenfleiß einen Teil auch der ältesten Lektionarien zusammen getragen und dadurch auf uns gebracht hat) sein Bedauern ausspricht, daß die Editoren des Missale die von ihm mitgeteilten alten Urkunden nicht gekannt und deshalb eine der alten römischen Liturgie nicht entsprechende Ordnung aufgestellt hätten.

1) Doch vergleiche K. Giesecke, »Sind wir verpflichtet, unser Perikopen-System auf Grund des römischen zu revidieren?« Siona 1900, Heft 10 und 11.

2) Die vom Verfasser inzwischen, Siona 1900, S. 205, veröffentlichte Anweisung, wie die Chorordnung auch unter Beibehaltung der bestehenden Perikopen-Ordnung gebraucht werden kann, ist ein Notbehelf, da die Verbindung von Epistel und Evangelium, welche dem Tage sein *de tempore*-Gepräge giebt, durch die ganze Trinitatis-Zeit im Missale eine andere als in der evangelischen Ordnung ist.

abzusehen, warum nicht Georg Rietschel's[1]) Anregung, es möchte eine Zusammenstellung bestimmter Introiten für jeden einzelnen Sonn- und Festtag des Kirchenjahres nach evangelischen Grundsätzen etwa von der Eisenacher Konferenz in die Hand genommen werden, durchführbar sein sollte.

So bestehen gegen die Art, wie Verfasser den *de tempore*-Charakter der einzelnen Sonntage feststellt, erhebliche Bedenken. Dazu kommen andere, die sich gegen die durchgehende Fixierung eines *de tempore* überhaupt richten. Das ursprüngliche Perikopen-System und die alten Sakramentarien wissen von einem individuellen Tagesgepräge aller Sonntage nichts. Wohl stellten an den großen Festen und in der großen Fasten- und Festzeit vom Beginn der österlichen Quadragesima bis zur Pfingstoktave die Sonn- und Festtags-Gottesdienste, ja auch die Gottesdienste der Wochenferien, ein bis ins Einzelne durchkomponiertes Kunstwerk dar, in welchem jeder einzelne Tag mit seinen Lektionen und Gebeten als eine individuelle Größe dasteht. Schon für die Adventszeit aber läßt sich ein Gleiches nicht behaupten. Noch im 8. Jahrhundert gab es wie auf dem Boden der mozarabischen und gallischen, so auf dem der römischen Kirche besondere Advents-Messen nur in der Form, daß in den Sakramentarien mehrere (fünf), ohne Zahlen-Benennung aneinander gefügte, in der Adventszeit promiscue zu gebrauchende Messen ohne jeden individuellen Tages-Charakter dargeboten wurden. Für die nachpfingstliche Zeit aber wurde unter der Überschrift: *pro dominicis diebus* eine Anzahl (16) Sonntags-Messen ohne nähere Bestimmung und ohne *de tempore*-Charakter zu beliebig wechselndem Gebrauch geboten[2]). Den Sonntagen dieser Kirchenjahres-Zeiten fehlte also jeder eigentümliche Charakter, es fehlten ihnen ursprünglich auch feste Perikopen; vielmehr trat in dieser Zeit, wie das in den ältesten Lektionarien noch vielfach durchschimmert, die ursprüngliche *lectio continua* (Bahn-Lesung fortlaufender Schrift-Abschnitte) wieder in ihr Recht. Für die Adventszeit ist diese Unbestimmtheit später teilweise überwunden, in der Trinitatis-Zeit fehlt noch heute den meisten Sonntagen jeder ausgeprägte *de tempore*-Charakter, ihre Perikopen sind trümmerhafte Reste einer alten Bahn-Lesung, nicht aber Glieder eines in sich geschlossenen Organismus; einen Gedanken-Fortschritt kann man nur durch allerlei Kunstmittel in die Textreihe hinein exegesieren, indem man ihr ein dem System völlig fremdes Schema, etwa das Naturjahr (Strauß) oder das apostolische Glaubensbekenntnis (Bauerfeind) gewaltsam auflegt. Welches Recht aber hat es dann und welchen Gewinn kann es bringen, für diese Zeit den einzelnen Sonntagen nachträglich einen *de tempore*-Charakter aufzuerlegen, den sie thatsächlich nie gehabt haben? Der Verfasser antwortet: »Nur auf diesem Wege kommen wir zu einem Ritual mit fester Form und kirchlicher Legalisierung, zu Ritualtexten, die jeder Willkür entnommen ein für alle Mal feststehen.« Aber ist diese statutarische Formierung und Legalisierung des gottesdienstlichen Materials auf dem Boden der evangelischen Kirche wirklich ratsam? Ich will nur ein

1) Glossen zu der Ordnung des Haupt-Gottesdienstes nach der Agende der sächsischen Landeskirche. Universitäts-Programm, Leipzig 1898, S. 23.

2) Vgl. Muratori, *Liturgia romana vetus* I, 687—695.

Bedenken andeuten. Die Fixierung wäre allenfalls erträglich, wenn die Perikopen, die den bestimmenden Mittelpunkt jedes Gottesdienstes bilden sollen, zugleich Predigt-Texte sind. Aber wie nun in den häufigen Fällen, wo als Predigt-Texte etwa die neuen, 1896 von der Eisenacher Konferenz ausgearbeiteten und in sehr vielen Landeskirchen eingeführten Perikopen[1]) dienen, welche an vielen Stellen (z. B. in der Passionszeit) die alten nicht sowohl durch ein gleichartiges Schriftwort ergänzen, sondern durch ein prinzipiell anders gerichtetes korrigieren oder ersetzen wollen, darum auch eine Bezugnahme auf die alte Perikope nicht zulassen? Wie in den Fällen, wo ein Prediger nach evangelischem Recht über freigewählte Texte predigt und dabei sonderlich in der Trinitatis-Zeit danach strebt, der Gemeinde aus dem mannigfaltigen Reichtum des Schriftwortes allerlei Wichtiges und Herrliches, was in den alten Perikopen nicht zum Ausdruck gekommen ist, mitzuteilen? Dann ist, wenn der Typus des Sonntags-Gottesdienstes in bestimmter Form und kirchlicher Legalisierung feststeht, die Predigt, das heißt nach evangelischen Grundsätzen das Hauptstück und der Mittelpunkt alles Kultus, ein die schöne Harmonie dieser Gottesdienste störender Fremdkörper. Vom Introitus an bis zur Predigt hin und wieder von der Predigt ab bis zum Schluß des *de tempore* ausgestatteten Gottesdienstes laufen alle Strahlen in einem Brennpunkt zusammen; die Predigt aber mit ihrem Text ist weder die Sonne, von der diese Strahlen ausgehen, noch wird sie von diesen Strahlen getroffen — lichtlos, heimatlos steht sie im Gottesdienst und kann höchstens, wie früher der Chor, »Zwischenaktsmusik« machen. In der römischen Kirche hat folgerichtig die sich durchsetzende Legalisierung aller Kultus-Formen die Predigt aus der Messe vertrieben. Im evangelischen Kultus muß so viel Freiheit der Bewegung bleiben (oder geschaffen werden), daß die frei zu gestaltende Predigt im stande bleibt, das Kompositions-Prinzip des einzelnen Gottesdienstes zu sein. Das Schema des Gottesdienstes muß ein für alle Mal feststehen. Auch die einzelnen im Gottesdienst zu verwendenden Texte müssen als Ritualtexte in ihrer Gesamtheit feststehen. Aber es genügt meines Erachtens, wenn sie in einem Anhang zum Gesangbuch vereinigt sind, die einzelnen Stücke mit Nummern versehen (etwa wie die Intonationen im evangelischen Gesangbuch des Großherzogtums Sachsen), und nun der Liturg allsonntäglich die vom Chor zu singenden Stücke ebenso wie die von der Gemeinde zu singenden Lieder an der Nummern-Tafel bekannt giebt, nachdem er sie dem Chorregens so frühzeitig aufgegeben hat, daß eine sorgfältige Einübung stattfinden kann. Diese Ordnung legt dem Liturgen große Arbeit auf. Aber was kann schöner sein, als von dem Centrum eines Predigt-Textes aus einen einheitlichen Gottesdienst zu komponieren, der in allen seinen Teilen (Introitus und Kollekte, Evangelium und Sonntagslied, Hauptlied und Altarspruch) geeignet ist, die Anbetung der Gemeinde auf den Punkt zu konzentrieren, der eben dieses Gottesdienstes Mittelpunkt sein soll? Das gäbe ein wirklich evangelisches *de tempore*.

---

1) Diese Perikopen sind übrigens auch und zwar in erster Linie als liturgische Lektionen an Stelle der alten Perikopen gedacht.

Nach allem Gesagten kann ich den Vorschlägen des Verfassers, soweit sie den zweiten der oben genannten Punkte, nämlich die Feststellung des *de tempore*-Charakters der einzelnen Sonntage betreffen, nicht folgen. Um so freudiger folge ich ihm in der Beantwortung der zweiten Frage: Welches ist in dem lebendigen Organismus des einzelnen Gottesdienstes die Stelle, wo der Chor den normalen Platz für seinen Kunstgesang findet? Höchst interessant und lehrreich ist der Weg, auf dem der Verfasser zur Lösung dieser Frage gelangt. Er setzt ein bei den für jeden Sonntag feststehenden Sätzen des *Kyrie* und *Gloria* (vom *Sanctus* und *Agnus* des Abendmahls sehen wir hier ab). Von vorn herein war der Verfasser sich darüber klar, daß diese feststehenden Responsorien der Liturgie. welche der Gemeinde selbst zukommen, nicht wie in der römischen Kirche der Chor für sich in Anspruch nehmen darf. Denn der Chor soll das gottesdienstliche Handeln der Gemeinde beleben, nicht verdrängen und töten. Als Hauptaufgabe des Chors bezeichnete Verfasser darum früher[1]), daß er jene von der Gemeinde gregorianisch zu singenden Sätze seinerseits im Motetten-Stil aufnehme und dadurch, wie G. Kawerau[2]) es einmal ausdrückt, die Andacht der Gemeinde künstlerisch fortklingen lasse. Diesen Vorschlag ändert Verfasser in der Chorordnung § 5 dahin, daß er, um nicht durch eine zu breite Masse der Chormusik das allgemeine Gleichgewicht in der Verteilung der verschiedenen Elemente des Gottesdienstes zu lange zu stören und die Mitthätigkeit der Gemeinde zu lange zu unterbrechen, immer nur eines jener beiden Stücke vom Chor und zwar dann vom Chor allein singen lassen will, während das andere lediglich der Gemeinde zufällt. An hohen Festtagen z. B. singt die Gemeinde mit dem Liturgen antiphonisch das *Kyrie*, während das *Gloria* in der Form des *Laudamus* vom Chor gesungen wird. An gewöhnlichen Sonntagen singt der Chor choral oder figural das *Kyrie*, die Gemeinde aber das *Gloria* in der Form des »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, eingeleitet durch das »Und Friede«. Daneben bietet Verfasser für hohe Festtage und die Adventszeit eine Mittelform. Was die musikalische Ausführung dieser Chorgesänge betrifft, so empfiehlt Verfasser zunächst den Anschluß an die alten Musiker, besonders den großen Stil des 16. Jahrhunderts, will aber dem musikalischen Genius, der sich zugleich von echt kirchlichem Geist durchdrungen fühlt, frei lassen, neue Wege der Kirchenmusik zu finden.

Meines Erachtens ist mit diesen Vorschlägen die Frage nach der Beteiligung der Gemeinde und des Chores bei der Ausführung des *Kyrie* und *Gloria* in glücklichster Weise gelöst. Bedenken erregt lediglich die Vorschrift (S. 122), daß bei dem vom Chor gesungenen *Kyrie* und *Gloria* »die Melodie nach den Kirchenzeiten wechseln« soll. Einen musikalisch durchgeführten *de tempore*-Charakter besitzen nämlich diese beiden Stücke[3]) geschichtlich betrachtet nicht. Das römische *Graduale* kennt zwar

1) Die Aufgaben des Chorgesanges 1895, S. 27 ff.

2) Die Stellung des Chorgesanges im Haupt-Gottesdienst, 1884.

3) Von denen Johannes de Grocheo in seiner Theoria (Sammelbände der IMG. I, 1, S. 129) sagt: *Non diversificantur secundum 8 modos, non fiunt neque renovantur.*

viele verschiedene musikalische Bearbeitungen des *Kyrie* und *Gloria*; dieselben unterscheiden sich aber nicht durch ihre Stellung im Kirchenjahr, sondern durch den höheren oder niederen Grad des Festes, für das sie bestimmt sind; es giebt verschiedene Bearbeitungen für die *festa simplicia*, *semiduplicia*, *duplicia*, *solemnia* etc., im übrigen aber eine musikalische Bearbeitung für alle Sonntage des Kirchenjahres ohne Unterschied der Zeit (*in dominicis infra annum*). Einzig die Woche vom *Sabbathum magnum* bis zum *Sabbathum in albis*, die Woche der höchstgesteigerten Festfreude, hat ihre eigene Melodie für *Kyrie* und *Gloria*. In der lutherischen Kirche aber kannte man zunächst nur verschiedene Sätze des *Kyrie in summis festivitatibus* und *diebus dominicalibus*. Später hat man dann freilich hier und da versucht [1]), die verschiedenen Kyrie auf die verschiedenen Kirchenjahrs-Zeiten zu verteilen, wobei einige Agenden [2]) sogar die Trinitatis-Zeit zum Zweck des *de tempore* in zwei durch das Michaelis-Fest getrennte Teile zerlegen. Alle diese Versuche stammen aber erst aus dem 17. Jahrhundert, wie denn überhaupt der Gedanke des organisch gegliederten Kirchenjahres sich erst im 17. Jahrhundert entwickelt hat, und sind vereinzelt und ohne wesentliche Nachfolge geblieben, geschweige daß sie eine feststehende Tradition geschaffen hätten. So schwebt in diesem Stücke der Gedanke eines Wechsels der Melodie nach Kirchenjahrs-Zeiten in der Luft. Und das ist kein Verlust. Denn ein bei feststehenden Texten lediglich musikalisch sich ausprägendes *de tempore* wird der Gemeinde nie verständlich und darum nie erbaulich sein. Will man mit den verschiedenen Bearbeitungen des *Kyrie* und *Gloria* wechseln, so thue man es nicht um des *de tempore*, sondern um der musikalischen Mannigfaltigkeit willen, nicht im kirchlichen, sondern im musikalischen Interesse. Soll aber in diesem Stück wirklich *de tempore* individualisiert werden, so bleibt kein anderes Mittel als (nach dem Vorgang zahlreicher Agenden) dem *Kyrie* und *Gloria* nach der Kirchenjahrs-Zeit wechselnde gesprochene Prosphonesen beziehungsweise ein *Confiteor* voraus zu schicken oder das *Kyrie* durch gesungene Versikeln beziehungweise Antiphonen (so die österreichische Agende und neuerdings die schleswig-holsteinische Gottesdienst-Ordnung) einzuleiten. Ein Bedürfnis nach solcher Ausgestaltung erscheint mir aber an dieser Stelle, zwischen dem *Introitus*, der die Heils-Thatsache der jeweiligen Kirchenjahrs-Zeit gemäß verkündigt hat, und der Kollekte, die den *de tempore*-Gedanken auf seinen runden Ausdruck bringt, überhaupt nicht vorzuliegen.

Mit der beschriebenen Ordnung der Mitwirkung des Chors bei *Kyrie* und *Gloria* sieht nun aber Verfasser die Aufgabe des Chores keineswegs erschöpft. Auch damit nicht, daß der Chor an hohen Festtagen das sonst der Gemeinde zufallende Halleluja nach der Epistel-Lesung singt, da das Halleluja, selbst wenn man es nach alter Ordnung textlich reicher ausstatten wollte (*Halleluja cum versu*), stilgemäß nie figural, sondern immer nur choral gesungen wird, also notwendig »ohne stärker hervortretenden musikalischen Eindruck« bleibt. Gerade um dieses Eindruckes willen aber ist der Chor im Gottesdienst da. Wie soll er

1) Zuerst im Nürnberger Agendenbüchlein 1639.
2) Koburg 1743, Altenburg 1769.

ihn dann hervorrufen? Der Verfasser spricht das lösende Wort. Er hat alle konzertmäßige und alle bloß angegliederte Chor-Darbietung aus dem Gottesdienst gestrichen. Jetzt giebt er dafür um so reicher; er giebt dem Gottesdienst sein ursprünglichstes und köstlichstes Gut, an Stelle des römischen Graduals den vierstimmigen Choral, dieses »ureigenste Kunstwerk der evangelischen Kirche, errichtet auf dem Unterbau der einfachen volksmäßigen Choralmelodie«. Musikalisch Schöneres kann der Chor nicht singen und musikalisch Erbaulicheres kann die Gemeinde nicht zu hören bekommen im Gottesdienst.

Wie ist der Verfasser zu dieser Lösung des Chorproblems gekommen? Es war ihm durch das Studium der altkirchlichen Ordnung und der heutigen römischen Messe längst klar geworden, daß im Umkreis der Schriftlesung, in der Umgebung des Evangeliums, von Haus aus eine Hauptstelle für den Chorgesang, für eine besondere hymnische Steigerung der Andacht und zugleich für eine besonders kräftige Ausprägung des *de tempore* lag. In seiner höchsten künstlerischen Vollendung kann man diesen musikalischen Ausbau im heutigen Gottesdienst der orthodox-anatolischen Kirche bewundern. Mich hat noch nie im Leben ein Stück Kirchenmusik so überwältigt, wie der Chorgesang, den ich eben an dieser Stelle in der unvergleichlichen Erlöserkirche in Moskau hörte: der gewaltige Priester-Chor, geführt von dem Bischof, der mit dem zwei- und dreiarmigen Leuchter das Volk segnet, hat unter Psalmensingen die sogenannte kleine Prozession mit dem von einem Diakon hoch über dem Haupt getragenen goldenen Evangelienbuch durch die noch halb im Dämmern liegende Kirche gehalten und kehrt zum Altar zurück. Während der Bischof durch die königliche Thür im Allerheiligsten verschwindet, wird das Evangelienbuch auf dem Altar niedergelegt. Im selben Augenblick fährt in allen 4 Armen der mächtigen, wohl von 8000 Menschen dicht gefüllten Kreuzkirche an Schwefelfäden die feurige Lohe zum Kirchensims empor, in wenigen Sekunden die 37000 Kerzen, die dort oben in unendlicher Reihe ihres Lichtes warten, entzündend. Und im gleichen Moment setzt *a capella* (bekanntlich giebt es in russischen Kirchen keine Orgel) der gewaltige Männer- und Knaben-Chor ein mit dem sechzehnstimmig gesungenen Sonntagshymnus, der in dem *Trishagion* ausklingt: Heiliger Herre Gott, heiliger starker Gott, heiliger unsterblicher Heiland erbarme dich unser. — Wer diesen Gesang je gehört hat, wie »in breitem freien Strom in feierlicher Poesie sich aus der russischen Brust die Melodie des Kirchenliedes ergießt«, der versteht die Gewalt der orthodoxen Kirche über das russische Volksgemüt. »Wenn wir uns hier umblicken, so sehen wir, wie jedes Wort des Liedes im Volke ein Echo findet, wie es in den erhobenen Augen leuchtet, über den gesenkten Häuptern schwebt, in den Melodien widerhallt, die von überall her ertönen, weil diese Worte und Melodien jedem Menschen von Kindheit an vertraut sind und in jedwedem, wenn er sie hört, die Seele mit zu singen beginnt. Der schöne, wahre Gottesdienst ist für den Russen ein wirklicher Feiertag, und auch außerhalb der Kirche bewahrt die Seele diese tiefe Empfindung, die in ihr bei der Erinnerung an diesen oder jenen Moment wieder auflebt: die russische Seele, die an die Kirche gewöhnt ist, ist jederzeit bereit, mit dem Gedanken

an die Melodie des festlichen Lobgesanges zu erwachen. Das sind solche Töne wie die, von denen unser (russischer) Dichter singt:

»Stets muß ich sie hören
In tiefster Bewegung,
Im lautesten Drängen
Des Lebens, des niedern —
Wer konnte den Klängen, den heißen, erwidern?
Doch wenn sie mich riefen
Im Beten, im Streiten,
Da rührten im Tiefen
Sie bebendste Saiten.«

Schöner kann man in der That die Wirkung eines wahrhaft kirchlichen Chorgesanges nicht schildern, als es in diesen Worten kein Geringerer als der Oberprocureur der allerheiligsten dirigierenden Synod der russischen Staatskirche, K. P. Pobedonoszew[1]) thut. Und an einem schöneren Ort kann man den Chorgesang dem Gottesdienst nicht einfügen, als es die russische Kirche nach altkirchlichem Vorgang thut. Auch der römische Gottesdienst hat an dieser Stelle in dem auf die Epistel-Lesung folgenden Gradualgesang und dem auf die Lesung des Evangeliums folgenden *Credo* eine hymnische Erhebung von größter Wirkung. Ja in dem vom Chor gesungenen *Credo* mit seiner »breiten musikalischen Ausgestaltung, die namentlich in den jüngeren Messen oft bis zur dramatischen Lebendigkeit gesteigert wird«, liegt sachlich wie musikalisch der Höhepunkt dieses Teils der Feier. Dieser sowohl nach geschichtlichem wie nach prinzipiellem Urteil legitimste Platz für die vornehmste Bethätigung des Chores ist nun in der evangelischen Kirche leer geworden. Das *Graduale* fiel weg, das *Credo* (d. h. das sogenannte nicänische Glaubensbekenntnis) wurde, sofern es der Chor sang, nur choral gesungen, meistens aber nur vom Liturgen intoniert, worauf die Gemeinde Luther's »Wir glauben all an einen Gott« anstimmte. So ist hier »gleich anfangs bei der ältesten Einrichtung des lutherischen Gottesdienstes jene Störung des liturgischen Aufbaues eingetreten, die in zweihundertjähriger Entwickelung zu einem völligen *Vacuum* herabführte«. Ja in unserem Jahrhundert war sogar das Bewußtsein, daß hier ein *Vacuum* vorliege, so weit geschwunden, daß z. B. ein Mendelssohn einmal geäußert hat, er wolle wohl Kirchenmusik schreiben, wisse nur nicht, wo im evangelischen Gottesdienst die Musik denn eigentlich ihre Stelle habe[2]).

Hier setzt nun der Verfasser ein und fordert in der Umgebung des Evangeliums einen freien Platz für den Kunstgesang des Chores. Aber was soll der Chor hier singen? In seiner »Liturgisch-musikalischen Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700« hat Verfasser die schon im 16. Jahrhundert und in der Folgezeit gemachten tastenden Versuche, die

1) Pobedonoszew, Streitfragen der Gegenwart. Deutsch von Borchardt und Kelchner. 2. Auflage, Berlin 1897, S. 229 f.

2) Vgl. v. Liliencron, Die Aufgaben des Chorgesanges, S. 6 und 27.

bezeichnete Lücke in dem gottesdienstlichen Aufbau auszufüllen, einer eingehenden Darstellung und Kritik unterzogen, in seiner »Chorordnung« (S. 138—140) zeichnet er den Entwickelungsgang mit kurzen, kräftigen Strichen. Die betreffenden Ausführungen sind eine glänzende Probe nicht nur seiner eindringenden Kenntnis des weitschichtigen Materials, sondern vor allem seines kirchlichen Feingefühls, das den Liturgen über den Musiker, den Text über den Satz stellt [1]) und alles an dem praktischen Erbauungswert mißt. Noch interessanter ist es, ihn zu beobachten, wie er nach solcher Kritik die Lösung findet. Am nächsten lag es ihm, an die Wiederaufnahme von Texten aus dem Umkreis des alten Graduale zu denken, um so mehr, als er sich hier in musikalischer Hinsicht »in verlockender Weise unter den Schöpfungen Palestrina's, Orlando Lasso's und Anderer fand«. Er hat auch wirklich versucht, einen Jahrgang solcher Gradualtexte zusammenzustellen. Aber, sagt er, »je weiter ich in dieser Arbeit fortschritt, um so drückender machte sich das Gefühl geltend, daß ich mich dabei auf der Bahn eines gewissen Archaismus bewege, der wie jeder Archaismus nur ein unlebendiges Werk zu stande bringen werde, zumal weil er gerade an dieser besonders hervortretenden Stelle ein Element herzustellen trachtete, dem jeder spezifisch lutherische Charakter fehlte. Gerade hier denkt und wünscht man sich doch etwas seinem Grundwesen nach echt Lutherisches. Gäbe es denn nichts der Art?« Der Verfasser hat lange gesucht. Noch in seinem Breslauer Vortrag 1895 glaubte er, augenscheinlich noch mit der hernach abgebrochenen Arbeit an der Herstellung eines evangelischen Graduale beschäftigt, einstweilen empfehlen zu sollen, an diesem Punkt mit einer frei gewählten Motette sich zu helfen, deren Text sich auf das Evangelium und den Grund-Charakter des Sonntags wohl schickt, wobei er fordert, daß dieser selbstverständlich vom Geistlichen zu genehmigende Bibel- oder Gesangbuch-Text der Gemeinde in irgend einer angemessenen Weise bekannt gemacht werde. Inzwischen ist ihm eine andere Lösung aufgegangen. Er hat — diesen psychologischen Schlüssel teilt er uns S. 144 selbst mit — den tiefen Eindruck festgehalten, »den wohl einem jeden beim Anhören der Bach'schen Kantaten und Passionen der *a capella* gesungene vierstimmige Choral macht, der mit seiner schlichten und dennoch so farbenreichen Ausführung und in seiner kirchlichen Erhabenheit alle vorhergehende Kunst der Kontrapunktik und des Sologesangs überstrahlt«. Und unter diesem Eindruck ist es ihm intuitiv aufgegangen: Hier haben wir in Text und Musik das ureigenste Kunstwerk der evangelischen Kirche; das Gemeindelied als Chorlied an Stelle des römischen Gradualgesanges, das ist für die evangelische Kirche die Lösung des Chor-Problems.

Dieser, ich möchte sagen auf dem Wege prophetischen Schauens gewonnene Gedanke traf nun bei dem Verfasser mit den Erträgen weitläufiger historischer Untersuchungen auf das glücklichste zusammen. Schon im Jahre 1891 hatte er, durch seine bahnbrechenden Studien über das deutsche Volkslied mit dem Kirchenlied der evangelischen Kirche längst auf das innigste

1) Vergleiche hierzu die treffende Bemerkung in der Theoria Johannis de Grocheo (Sammelbände der IMG. I, 1, S. 129, Absatz 2).

vertraut, der früher arg vernachlässigten Frage nach der liturgischen Stellung des evangelischen Kirchenliedes sich zugewandt (Siona 1891, S. 117 ff. anonym). Er definiert dort das evangelische Gesangbuch als »das von der Kirchenbehörde autorisierte Buch für die Liturgie, soweit für diese die Gemeinde zur Mitthätigkeit herangezogen werden soll«, präcisiert die Bedeutung der Kirchenlieder als eine ursprünglich liturgische und legt dar, daß im Kirchenlied unsere evangelische Kirche, die von der Liturgie der alten Kirche so unendlich vieles eingebüßt hat, »ein schlechthin neues und einzigartig wertvolles liturgisches Bestandteil ihrer Gottesdienste empfangen habe«. Luther hat mit dem Kirchenlied nicht nur der Gemeinde wieder einen Mund gegeben, sondern er hat den Gemeinde-Gesang zu einem Bestandteil der Liturgie gemacht. Luther's eigene Kirchenlieder-Dichtung und die von ihm angeregte zeitgenössische verfolgt ganz wesentlich den Zweck, der Gemeinde einen Liederschatz zu schaffen, durch welchen sie in den Stand gesetzt wurde, mit dem deutschen Gemeindelied die Texte des Ordinariums der römischen Messe (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*) wie die *de tempore*-Stücke (*Introitus* und *Gradual*) entweder, wenn man nämlich — in Städten — die alten lateinischen Chorsätze beibehielt, zu ergänzen oder, wenn nämlich — auf Dörfern — der Gottesdienst in Ermangelung eines lateinisch singenden Knaben-Chors ganz deutsch gehalten wurde, zu ersetzen. Für diejenigen deutschen Lieder, die zur Ergänzung oder zum Ersatz eines *de tempore*-Stückes der Liturgie gedichtet wurden, galt nun von vorn herein die Regel, daß sie selber den *de tempore*-Charakter tragen sollten. Demgemäß sind auch in den ältesten Gesangbüchern die Kirchenlieder *de tempore* geordnet. Es ist dem Verfasser gelungen, durch vergleichendes Studium[1]) einer großen Anzahl alter Gesangbücher und Cantionalen aus der Zeit von 1560—1630 festzustellen, daß in jener Zeit in den verschiedensten Kirchenteilen Deutschlands, ja bis nach Dänemark hinein, mit einer Übereinstimmung, die sich nur durch eine gemeinsame Tradition aus den ersten Zeiten der evangelischen Kirche erklären läßt, der *de tempore*-Charakter nicht nur der festlichen Zeiten, sondern auch und namentlich der Trinitatis-Sonntage derartig durchgeführt war, daß jeder Sonntag seine besonderen Lieder, und zwar in den verschiedensten Kirchengebieten im wesentlichen die gleichen, hatte. Die Lieder waren damals also nicht wie heute vom Pastor frei gewählte Predigtlieder; das sind sie erst durch den Pietismus geworden, wie z. B. in Schleswig-Holstein zum ersten Male in der (ungedruckten) pietistischen Agende von Conradi-Struensee neben den »bisherigen Kanzelliedern« und den »besonderen«, d. h. für den Sonntag feststehenden Liedern freigewählte Lieder auftauchen. Sondern die Kirchenlieder waren festgeordnete, im Bewußtsein der Gemeinde mit dem Sonntag fest verbundene Tageslieder, die nach feststehender Ordnung von den Kantoren (in denen unser Verfasser die eigentlichen Träger und Hüter des *de tempore* sieht) angesetzt wurden. Mit dieser Lieder-Ordnung aber war für den evangelischen Kultus ein sonst nur dem katholischen Kultus eigener Vorzug verbunden. »Darum wirken im römischen Gottesdienste die Mess-Texte

1) Das Nähere siehe in der »Musikalisch-liturgischen Geschichte«, S. 45—83.

trotz ihrer lateinischen Sprache und trotz des oft halbweltlichen Charakters ihrer Musik an ihrer Stelle so unmittelbar und auf so unbewußt einfache Weise auf die andächtige Gemeinde, weil es liturgische Worte sind, die eben an diese Stelle gehören, denen daher auch jeder in der Gemeinde hörend folgen kann und denen er seine andächtige Stimmung in verständnisvoller Weise entgegenbringt«. Wie folgenreich müßte es für den lebendigen Anteil der Gemeinde am evangelischen Gottesdienste sein, wie sehr ihr vertrautes Heimats-Gefühl im Gotteshause heben, wenn jetzt der gemeine Mann vorher wüßte, welches Lied er hören werde und wie dieses Lied sich mit dem Kern des ganzen Tages verbindet.

Dieses Sonntagslied ist nun schon sehr früh nicht nur Gemeindelied, sondern auch Chorlied gewesen. Ursprünglich sang es die Gemeinde, geführt von dem Chorregens und dem *choraliter* singenden Chor ohne Orgelbegleitung[1]). Daneben aber ist schon von Luther das deutsche Lied in der hymnisch gehobenen Form des mehrstimmigen Kunstliedes dem Chor überwiesen und hat in dieser Gestalt bis auf Bach und weiterhin in Blüte gestanden, und zwar anfänglich in der strengen und herben kontrapunktischen Form, die ihm Luther's musikalischer Bundesgenosse Joh. Walther (Geistliches Gesangbüchlein 1524) gegeben, und später[2]) unter dem Einfluß des aus Italien überkommenen madrigalischen Stils und des schon um die Wende des 16./17. Jahrhunderts aufgekommenen instrumental begleiteten Sologesanges in einem einfacheren kontrapunktischen Stil, indem man die kontrapunktierten Stimmen zugleich zu sinnreich geordneten Akkorden zu binden strebte und die Melodie, um sie vernehmlicher zu machen, aus dem Tenor in die Oberstimme verlegte. In dieser Kunstform, die in einem Werke wie Lucas Osiander's »Geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auf kontrapunktische Weise 1586« ihren ersten, danach in Joh. Seb. Bach's Werken ihren zweiten Höhepunkt erlebte, erwuchs der evangelischen Kirche in dem vom Chor figuraliter mehrstimmig gesungenen Kirchenlied »ein selbständiges Kunstwerk, aus dem Luther'schen Gemeindelied geboren, ein echtes Kind evangelischen Geistes«. — »Wie könnten wir so blind sein, daran achtlos vorüber zu gehen wenn wir uns nach dem Mittel einer reicheren musikalischen Ausschmückung unserer Gottesdienste umsehen?«

Damit ist nun die Lösung des Chorproblems gegeben: das evangelische Kirchenlied, welches seiner Entstehung wie dem Jahrhunderte lang festge-

1) Der Orgel ist, wie Verfasser in einem besonderen Abschnitt seiner »Musikalisch-liturgischen Geschichte« (S. 111—119) in wesentlicher Übereinstimmung mit Rietschel (Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1895) ausführt, erst im Laufe des 17. Jahrhunderts die Aufgabe allmählich zugewachsen, den Gemeinde-Gesang zu begleiten; das schleswig-holstein'sche Kirchenbuch von Olearius (1665) kennt z. B. eine solche Begleitung noch nicht. »Der Organist spielt einen Psalm, der sich auf das Evangelium schickt, welcher hernach gesungen wird.« Nach einem bei der Klosterkirche in Preetz befindlichen »Chorbuch« waren noch um 1712 Orgel und Gemeindegesang abwechselnd in Thätigkeit.

2) Vergleiche hierzu die lehrreichen Ausführungen des Verfassers in seinem unter der Überschrift »Musik« in H. Paul's Grundriß der germanischen Philologie XIV. 2 veröffentlichten Abriß der Geschichte der deutschen Musik S. 318 ff.

haltenen Brauch der evangelischen Kirche nach kirchlich legalisierter und *de tempore* ausgeprägter Ritualtext ist, und zwar dies Kirchenlied, wie es sich in der deutschen Musik, für den Chor polyphon gesetzt, als ein spezifisch evangelisches Kunstwerk ausgebildet hat — das ist die Form, in welcher im evangelischen Gottesdienst der Kunstgesang des Chores seine legitime Verwendung findet. Die Stelle im Gemeinde-Gottesdienst, die diesem Chorlied anzuweisen ist, kann nach dem oben Gesagten nur jene Lücke sein, die durch den Wegfall des *Graduale* entstand. Wenn wir an diese Stelle statt des einfachen Gemeindeliedes, das Luther dorthin gelegt hat, »das aus ihm erblühte Chorlied einfügen, so ersetzen wir dadurch die hymnische Erhebung, deren Wegfall den ganzen liturgischen Aufbau in so verhängnisvoller Weise geschädigt hat. Ein dem Geist lutherischen Gottesdienstes mehr entsprechendes Mittel dafür läßt sich in der That nicht denken.«

Nach diesen Grundsätzen bietet nun der Verf. eine ausgeführte Chorordnung dar, welche für jeden Sonn- und Festtag mit dem bekannten liturgischen Stoffe auch den Choral angiebt, der nach dem Grund-Gedanken des Tages-Evangeliums für diesen Tag als Ritualtext ein für alle mal fest bestimmt ist. Und zwar ist dem Chorlied seine Stelle nicht wie in der Messe dem Graduale vor dem Evangelium, sondern hinter demselben zugewiesen. Die Resonanz, welche das Herrenwort bei der Gemeinde findet, kommt in dem Hymnus des Chores als des musikalischen Interpreten der Gemeinde-Stimmung zu seinem festlichen Ausdruck. Der Verfasser nennt das in solcher Weise in die Liturgie eingestellte Chorlied als das diesem Tage eigentümliche und zu dessen Charakteristik gehörige Lied, unter dessen Rektion dieser Sonntag und die zu ihm gehörige Woche steht, das »Sonntagslied«, indem er auf den der Gemeinde nur historisch zu erklärenden Namen Gradual-Lied mit Recht verzichtet. Er hofft von diesem Sonntagslied, daß es wie in alten Zeiten sich wie ein vom Evangelium ausgehendes Band um die ganze unter seinem Zeichen stehende Woche herumschlingen, — man denke an die Hausandacht! — auch von den Kurrenden, wie sie in größeren Städten wieder erstehen, in die Häuser getragen, vielleicht auch als Weckruf in die Kasernen übernommen werde — in der That eine herzerfreuende Aussicht auf die Wiederherstellung einer wahrhaft volkstümlichen Verbindung unser Gottesdienste mit dem Wochenleben. Wir werden trotzdem nach dem früher über die Grenzen des *de tempore* im evangelischen Kirchenjahr Bemerkten dem nur mit Vorbehalt zustimmen können, müssen unsererseits vielmehr die Forderung aufstellen, daß jedes Kirchenjahr nach den in ihm zur gottesdienstlichen Verwendung kommenden Lektionen und Predigt-Texten eine besondere Chorordnung, also auch einen besonderen Cyclus von Sonntagsliedern empfange; zunächst würde eine solche für die von der Eisenacher Kirchen-Konferenz dargebotene neue Epistel- und Evangelien-Reihe auszuwählen sein. Wir stehen aber nicht an, mit Bezug auf die alte Perikopen-Ordnung den dargebotenen Liederkreis mit der größten Dankbarkeit willkommen zu heißen. Schlechthin zustimmig erklären wir uns zu den Gesichtspunkten, unter denen die Auswahl getroffen ist. Auf Einzelnes mache ich besonders aufmerksam.

Es ist eine weise Beschränkung, daß der Verfasser als Chorlied, um nicht so nahe vor dem der Gemeinde zufallenden Hauptlied einen ganzen zweiten Gesang einzufügen, nur eine oder einige wenige Strophen darbietet; hier ist in der That weniger mehr, da der Chorgesang den liturgischen Grundgedanken nicht in lyrischer Breite ausklingen lassen, sondern »epigrammatisch wiederspiegeln soll«. Hoch erfreulich ist es ferner, daß der Verfasser die auch in unsern Gesangbüchern noch vielfach übliche charakterlose Art, nach einer Melodie eine ganze Fülle nach Inhalt und Stimmung völlig anders gearteter Lieder singen zu lassen, bloß weil Zeilenzahl und Strophenbau diese Melodie gestattet, für das Chorlied, welches ein liturgisches *de tempore*-Stück ist und darum textlich wie musikalisch eigenartig sein muß, grundsätzlich verwirft und nur solche Lieder wählt, die auf ihre eigene Melodie gesungen werden können. Sinnvoll und schön ist auch die einzige Ausnahme, die Verfasser von dieser Regel macht, indem er am Palmsonntage zum Evangelium vom Palmeneinzuge das Adventslied »Hosianna, Davids Sohn« singen läßt, aber nicht nach seiner fröhlichen Advents-Melodie, sondern nach der ernsten Weise »Jesus meine Zuversicht«, in welcher mit dem Passionston zugleich der Ostergedanke anklingt; er folgt dabei Bach's wundervoller Kombination im Weihnachts-Oratorium, wo die Strophe »Wie soll ich dich empfangen« in tiefsinnig andeutender Beziehung nach der Melodie »O Haupt voll Blut und Wunden« gesungen wird. Sehr dankenswert ist es ferner, daß Verfasser im Anschluß an die älteren liturgischen Gesangbücher und Cantionalen in erster Linie an den klassischen Lieder-Bestand unserer Kirche sich gehalten und dabei manche edle Perle unseres Kirchenliedes, welche dem Geschmack der Zeit zum Opfer gefallen und aus den meisten Gesangbüchern verschwunden ist, zum Gewinne der Gemeinde zurückerobert, manchem Liede vielleicht eine dereinstige Wieder-Aufnahme auch in unsere Gesangbücher vorbereitend. Beispielsweise seien genannt: Luther's unvergleichliches Abendmahlslied »Gott sei gelobet und gebenedeiet« (Gründonnerstag), das süße Weihnachtslied »Nun singet und seid froh«, Luther's »Jesus Christus unser Heiland« u. a. Man mag von dem Bedürfnis der Gemeinde, auch die Liturgie von »neuzeitlicher Stimmung« durchwaltet zu sehen, noch so viel reden, es bleibt doch wahr, daß so körnig, so kraftvoll und wahrhaft volkstümlich wie unsere Alten es gekonnt, Luther allen voran, weder moderne Liturgen noch moderne Kirchenlieder-Dichter zu reden verstehen; darum wird die Haupt-Schatzkammer für unser liturgisches Material — Gebete und liturgische Lieder — jene klassische Zeit unserer Kirche bis auf weiteres bleiben. Moderne Liturgen mögen nach einem »altmodischen« Chorlied die Gemeinde zur Rüstung auf die Predigt nach Herzenslust Lieder von Gellert oder der Fürstin Reuß oder meinetwegen auch Geibel singen lassen — hat man doch allen Ernstes für Geibel's »Die Lerche stieg am Ostermorgen« die Aufnahme ins Kirchen-Gesangbuch erzwingen wollen. — Übrigens hat unser Verfasser, der auch auf diesem Gebiet nicht archaisiert, sondern lediglich feinfühliger Kenner des kirchlich Wertvollen ist, einzelne wirkliche Perlen der neuen Liederdichtung (z. B. Zinzendorf's »Christi Blut und Gerechtig-

keit«, Klopstock's »Auferstehn, ja Auferstehn« u. a.) nicht verschmäht, wie er andererseits bei seiner Auswahl aus dem älteren Lieder-Bestand der vorhin geschilderten von Luther bis auf Bach herabreichenden Tradition der evangelischen Kirche, der er vielfach folgt, mit völliger Freiheit gegenüber steht, sie unbedenklich überall da durchbrechend, wo das Erbauungs-Interesse der heutigen Gemeinde es erfordert. — Wirkliche Bedenken bezüglich der Auswahl habe ich nur an wenigen Stellen. Am Sonntag Septuagesimä ist die Wiedereinstellung von Luther's mit Recht aus den Gesangbüchern verschwundenen Liede »Es spricht der Unweisen Mund wohl« schwerlich eine glückliche, zumal das vom Verfasser vertretene Verständnis der Epistel und des Evangeliums sich kaum halten läßt. Für *Estomihi* würde ich statt des in Text und Melodie gar zu allgemein orientierten »Mir nach spricht Christus« lieber das beziehungsreichere Lied Sigismund von Birken's »Lasset uns mit Jesu ziehen« wählen, noch lieber dem ganzen Charakter dieses Sonntages gemäß, der die Thür der Passionszeit aufschließt: »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld«. Nicht zu befreunden vermag ich mich damit, daß in der Passionszeit (mit Ausnahme des Sonntages *Judica*) die Reihe der Choräle durch anderweitige Texte durchbrochen wird. Der Verfasser hat hier der römischen Ordnung, welche die Fasten-Sonntage durch sogenannte *Tractus* auszeichnet, insoweit folgen zu sollen geglaubt, daß er altkirchliche Texte aus dem Schatze der römischen Tractus, Graduales und Offertorien mit ihrer gregorianischen Melodie einstellt. Gegen die Zweckmäßigkeit dieser Ordnung spricht schon der Umstand, daß jene Texte nur vom Chor gesungen werden können, für die Gemeinde aber unausführbar sind. Nun legt der Verfasser im übrigen gerade darauf mit Recht großen Wert, daß, wie die ganze Liturgie, so auch das Chorlied unverändert »in Dom und Dorf« ausgeführt werden kann, indem das Chorlied überall, wo kein selbstständiger Kirchen-Chor vorhanden ist, von der Gemeinde unter Leitung des Schüler-Chores oder der Orgel gesungen wird. Die für die Passionszeit vorgeschriebenen Sätze kann aber weder die Gemeinde zur Orgel, noch der Hausvater mit seiner Familie singen, so wenig wie sie der Trompeter im Kasernenhof blasen kann; die Bestimmung des Sonntagsliedes, auch als Gemeindelied und als Wochenlied zu dienen, fordert, daß es ausschließlich die Form des Chorals trage. Vor allem aber fordert gerade in der Passionszeit das evangelische Bedürfnis neben den lediglich an altkirchlichen Katechumenats- und römischen Fastengedanken orientierten alten Perikopen solche Ritualtexte, die zum Ausdruck bringen, wovon in dieser Zeit der Gemeinde Herz und Mund übergeht: Die Passion Jesu. Hier erscheint statt einer Auswahl altkirchlicher Texte ein voller Griff in das evangelische Passionslied als das allein Berechtigte. Einen solchen Griff thut unser Verfasser einmal, nämlich am Sonntag *Judica*, indem er dieser alten *dominica passionis* das ergreifende Passionslied der böhmischen Brüder »Wir waren in großem Leid« zuweist, ein Lied, dessen Text in der That den Charakter des Sonntags aufs glücklichste trifft und das zugleich musikalisch »mit seiner breit ausgesponnenen ernsten Melodie« (einer Erweiterung von »Mitten wir im Leben sind«) Töne anschlägt, die der Gemeinde als zeitge-

mäße Ewigkeitsklänge zu Herzen gehen müssen. Ich bedaure nur, daß der Verfasser die übrigen Passions-Sonntage, die leider in seiner Chorordnung so sehr wie in der römischen Messe den Passions-Charakter völlig entbehren, nicht ebenso behandelt hat. Er folgt mit seiner Anordnung lutherischen Ordnungen des 16. Jahrhunderts (Iodocus), welche die Passions-Sonntage nicht nur durch Streichung des *Gloria* und Einstellung eines kurzen »in wenig phrygischen Tönen düsteren Ernstes« vorgehenden *Kyrie*, sondern auch durch Streichung des *Halleluja cum versu* und Einfügung eines *Tractus* auszeichneten. Dieser *Tractus* ist aber im lutherischen Gemeinde-Gottesdienst bald in Abgang gekommen und somit ist der Chorgesang an dieser Stelle ganz weggefallen. Demgemäß hat auch Bach nach unseres Verfassers Ansicht für die Fasten-Sonntage keine Kantaten geschrieben[1]). So steht also eine kirchliche Tradition hinter ihm. Aber einmal ist diese Tradition sachlich falsch; denn sie beruht auf einer römischen Verkennung und Verunstaltung der Passionszeit. Zum anderen aber wird der Verfasser durch diese Tradition thatsächlich nicht gedeckt; denn die überwiegende Tradition der lutherischen Kirche kennt an dieser Stelle überhaupt keinen Chorgesang. Will man einen solchen herstellen, so verzichtet man eben auf die traditionellen Wege, und es ist nicht einzusehen, warum ein *Tractus* oder *Offertorium*-Text hier mehr am Platze sein sollte als ein evangelisches Passionslied mit dem gewaltigen Ernst seines Textes und seiner Melodie.

Das sind einige Einwendungen gegen die Auswahl von Sonntagsliedern, die Verfasser uns darbietet. Sie sollen aber die durchgängige Zustimmung zu der vorliegenden Ordnung um so weniger beeinträchtigen, als ich von Herzen dem Satze des Verfassers zustimme: »Wird das Ganze für gut befunden, so scheint es mir geraten, sich nicht lange und ängstlich mit der Frage aufzuhalten, ob Einzelnes vielleicht besser sein könnte.« Immerhin ist es notwendig, prinzipielle Bedenken und Besserungs-Vorschläge, auch wenn sie Einzelnes betreffen, jetzt laut werden zu lassen, damit sie berücksichtigt werden können, bevor mit der musikalischen Bearbeitung des Ganzen das wertvolle Werk zu einem vorläufigen Abschluß gebracht, und damit jede Landeskirche, die es zum kirchlichen Gebrauch einführen oder zulassen möchte, vor die Entscheidung gestellt sein wird: *Sit ut est aut non sit.*

Die musikalische Bearbeitung ist nach einer Mitteilung in der »Siona« (1900 S. 208) vom Verfasser der Chorordnung in berufene Hände gelegt und wird derartig gefördert, daß ein mit dem 1. Advent anhebendes Heft demnächst in den Druck gegeben werden kann. Bezüglich des Sonntagsliedes ist die zu lösende Aufgabe verhältnismäßig einfach, da die meisten der alten Lieder in der für unsere Chöre unmittelbar brauchbaren Bach'schen Bearbeitung vorliegen; freilich gedenkt der Verfasser, wie auf S. 156 angedeutet wird, über Bach hinweg vielfach auf die älteren rhythmischen Melodien-Formen zurückzugreifen, was im Interesse der weiteren Ausgestaltung des rhythmischen

---

1) Vergleiche hierzu des Verfassers Aufsatz: Zur Liturgie der Fasten-Sonntage. Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland 1899, S. 17—20.

Gesanges, der sich in manchen Landeskirchen im Bewußtsein der Gemeinden eben einzuleben beginnt, nur zu begrüßen ist, selbst wenn in einzelnen Kirchen die melodische Behandlung des Liedes von Seiten des Chores mit der im Choralbuch und dem Gemeinde-Gesangbuch vorgeschriebenen Form differieren sollte. Viel erheblicher sind die Aufgaben der musikalischen Bearbeitung bei den für die Passionszeit vorgesehenen Sätzen und bei einem weiteren Chorsatz, den der Verfasser in die Liturgie des Gemeinde-Gottesdienstes einfügt: dem Altarspruch. Der Verfasser hat das Bedürfnis empfunden, den Chor wie im ersten, so auch im letzten Akt des Gottesdienstes nochmals zu Worte kommen zu lassen. Wie soll das geschehen? Nicht in einem dem *Offertorium* nachgebildetem Satze. Den auf die Predigt folgenden Liedervers, den manche lutherische Liturgiker in durchaus unerfreulicher Wiederaufnahme römischer Gedanken als »Opferlied« (*Offertorium*) werten und behandeln, beurteilt der Verfasser völlig zutreffend als den unmittelbaren Respons der Gemeinde auf die Verkündigung des Wortes, welcher seiner Natur nach den Abschluß des Predigt-Teiles, nicht eine Einleitung zur Altar-Liturgie bilde. Selbstverständlich muß dieser Vers der Gemeinde verbleiben — von allen liturgischen Stücken des Haupt-Gottesdienstes, die der Gemeinde zufallen, ist dieses fast das wichtigste. Auch nicht im *Agnus* und *Sanctus* der Kommunion. Es ist ein Beweis feinen praktisch-kirchlichen Verständnisses, daß der Verfasser hier der fast einheitlichen Tradition der lutherischen Kirche zum Trotz an der heute noch weit verbreiteten, in Wahrheit ebenso geschichtswidrigen wie der Praxis des kirchlichen Lebens schädlichen Theorie vorübergeht, daß jeder evangelische Gemeinde-Gottesdienst notwendig im Abendmahl, wie die Messe in der Wandlung, seinen sachlichen wie musikalischen Höhepunkt erreichen müsse. Auch die Präfation mit dem Sanktus in den kommunionlosen Gottesdienst einzuführen, wie nach dem Vorgang Bugenhagen's viele alte und neue Agenden thun, unterläßt der Verfasser. »Man soll die Bedeutung der Präfation, die ihrer alten Bestimmung und ihrem Charakter gemäß Einleitung zum Abendmahl ist, nicht dadurch abschwächen, daß man sie zu einem weniger erhabenen Zweck braucht«. Auf der anderen Seite genügt ihm hier »am Eingang der abschließenden Altarliturgie« voller geredet: am Eingang des Anbetungsaktes, in welchem der ganze Gemeinde-Gottesdienst zu seinem Ziele kommt — ein einfacher psalmodierend gesungener Versikel, wie ihn z. B. die schleswig-holsteinische Gottesdienst-Ordnung an dieser Stelle hat, mit Recht nicht; der Versikel wird hier immer als ein losgerissenes, isoliertes Stück empfunden werden, das nicht befriedigt. »Eine musikalisch gestaltete Hebung, die das Gemüt dem Gebet und Segen entgegenträgt«, ist solcher Versikel nicht. Der Verfasser stellt hier deshalb einen mit reicherer gregorianischer oder anderweitiger alten Melodie ausgestatteten, vom Chor zu singenden *de tempore*-Text ein, den er in der Regel den Gradualen, Offertorien, Kommunionen und Antiphonen der römischen und der älteren lutherischen Kirche, in einzelnen Fällen auch dem Schatz des evangelischen Kirchenliedes entnimmt. Über die Auswahl der Texte kann ich, ohne alles einzelne zu billigen, nur sagen, daß sie die

Hand des sachkundigen Meisters verrät. Die Andeutungen aber, welche der Verfasser über die musikalische Gestaltung dieser Texte giebt, lassen erkennen, welche Fülle edelsten musikalischen Gutes hier wieder in den lange kläglich beraubten evangelischen Gottesdienst Einzug hält. Zwar auch hier will der Verfasser nicht archaistisch Gewesenes einfach repristinieren. Wenn er in allem Wesentlichen zurückzugehen vorhat auf die lutherischen Cantionalbücher, deren Melodie-Formen nach seinen Untersuchungen altertümlicher und reicher sind als die des am Ausgang des 16. Jahrhunderts gründlich »reformierten« römischen Rituals, so will er jene alten Melodien-Formen der lutherischen Kirche keineswegs so wie sie sind dem Gebrauch zurückgeben. Dieselben müssen vielmehr durch eine Befreiung von ihren Melismen und von dem zum Teil sehr reichen Figurenwerk, durch Zurückführung auf ihre wesentlichen Melodien-Schritte und durch vierstimmige Harmonisierung unserm heutigen musikalischen Empfinden näher gebracht werden. Sodann aber erwächst die größere Aufgabe, die Melodien, welche ja ursprünglich auf lateinische Texte gerichtet sind, dem deutschen Texte der Luther-Bibel anzupassen; die damit nötig werdende Umformung erfordert zugleich, daß die Melodien aus ihrem innersten Wesen heraus neu rhythmisiert werden. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Arbeit nur ein gründlicher Kenner der gregorianischen Musik machen kann, daß sie aber für einen solchen auch eine hohe künstlerische Freude sein wird. Noch dankbarer aber als diese Aufgabe fruchtbarer Wiederbelebung einer erstorbenen Kunst ist die Aufgabe, welche der Verfasser in musikalischer Hinsicht der neuschaffenden Kunst bietet. Auf das entschiedenste widerspricht er, der gründliche Kenner und Liebhaber unserer alten Kirchenmusik, der heute noch viel verfochtenen These: nachdem die alten gregorianischen Melodien in ihrer neuen Gestalt wieder eingesetzt seien, dürfe fortan nur dies eine im evangelischen Gottesdienste gesungen werden. Statt dieses auf die Begründung einer üblen musikalischen Oxthodoxie gerichteten Anspruches auf Alleingültigkeit der alten Musik bezeugt der Verfasser: »Wir haben unserer Kirche die Musik nicht wirklich wiedergegeben, wenn wir nicht zugleich und in demselben Maß auch der lebenden Musik unsere Kirche wieder geöffnet haben«. Das sind goldene Worte sowohl für den Musiker wie für den Kirchenmann. Die evangelische Kirche würde sich selbst aufgeben, wenn sie darauf verzichten wollte, zu dem lebenden Geschlecht in seiner lebenden Sprache zu reden — wie dürfte sie ihr Ohr und ihren Mund der lebenden Musik weigern? Unsere Musiker von Fach aber mögen nun getrost an die großen, von unserem Verfasser ihnen gewiesenen Aufgaben herantreten: hier ist Arbeit die Fülle, ob nun einzelne Sätze (*Introitus*, *Kyrie*, Altarspruch), oder wie Verfasser dringend wünscht, als Seitenstück zur katholischen (musikalischen) Messe in einem musikalischen Gesamtbau aus einem großen Gedanken heraus, vielleicht sogar unter Verwendung eines etwa dem Sonntagslied entnommenen »Hauptmotivs« alle diejenigen Chorgesänge bearbeitet werden, welche der Liturgie eines einzelnen Tages eigentümlich sind. »Fange man nur frisch und mutig damit an, — so lautet der mit jugendlicher Energie und Freudigkeit gegebene Rat des Verfassers — zunächst im

Anschluß an den gregorianischen Choral, wenigstens nicht in unkünstlerischem Gegensatz zu demselben, bis der Genius den rechten Weg zu eigentümlichen, neuen kirchlichen Gebilden entdeckt hat.«

So ist auch die Frage nach dem musikalischen Stil des Kunst-Gesanges im evangelischen Gottesdienst in einer ebenso konservativen, wie neue, fruchtbare Wege erschließenden Weise beantwortet und damit in der That, wie am Eingang dieser Besprechung behauptet wurde, bezüglich des Chor-Problems das prinzipiell lösende Wort gesprochen. Ich muß es mir mit Rücksicht auf den Raum versagen, auf die wertvollen Anregungen einzugehen, die Verfasser für die Neugestaltung auch der Vesper- und Matutin-Gottesdienste gerade hinsichtlich des Chores giebt. Das Gesagte wird genügen, die Berechtigung des Verfassers zu erweisen, von seinem Werk die folgenden Worte zu sagen, die ich mir von Herzen aneigne: »Auf die angegebene Weise erreichen wir meiner vollsten Überzeugung nach eine so herrliche chorgesangliche Ausstattung unseres Hauptgottesdienstes, daß wir getrost damit beginnen dürfen und daß wir mit ihr einen festen und fruchtbaren Boden gelegt haben«. Möchte es dem verehrten Manne, der soeben unter hohen Ehren und in fast jugendlicher Frische als ein auf der Höhe wunderbar vielseitiger und reich gesegneter Lebensarbeit stehender Mann seinen achtzigsten Geburtstag gefeiert hat, vergönnt sein zu erleben, daß das Werk zur That werde, dem er »die Fackel vorangetragen hat, um Weg und Ziel hell und klar zu beleuchten: der Kirchenmusik den verlorenen Beruf, in ihrer Weise das Wort Gottes zu verkündigen, zurückzugeben, und dem Gottesdienst die priesterliche Dienerin wieder zuzuführen, die einst in den heiligen Hallen der Kirche ihr Singen lernte«.

Zur Besprechung der Trienter Codices.

Als Leiter der Publikationen finde ich mich veranlaßt, auf die neuerlichen Bemerkungen des Herrn Dr. Johannes Wolf Folgendes zu erwidern. Die Frage nach der Benutzung der Vorlagen ist für mich erledigt, da von dem Referenten kein neues Argument für seine schultheoretische Aufstellung vorgebracht wurde. Ich begnüge mich zu konstatieren, daß der Referent nunmehr zugestand, daß das Äußere der Ausgabe in einheitlicher Weise behandelt wurde. Was das Innere betrifft, so ist zu bemerken, daß Dr. Wolf im Irrtum ist, wenn er meint, die Lesarten der Trienter Codices hätten den Vorzug haben sollen, weil wir Trienter Codices ediert haben. Im Gegenteil. Wenn eine musikalisch stichhaltige Fassung in manch zweifelhaften Stellen erzielt werden sollte, mußten gerade andere Vorlagen maßgebend sein, denn diese enthalten im Einzelnen richtigere Lesarten. Somit liegt das innere einheitliche Prinzip in der Bevorzugung des musikalisch Wahrscheinlicheren. Andere Beurteiler haben gerade diesen eminenten Vorzug der Edition anerkannt. Die Wahl der richtigeren Lesart ist ganz unabhängig von der in unserer Edition durchgeführten Absicht, ein möglichst getreues Abbild der Handschrift zu geben. Dieses Bild liegt in der im Rahmen der modernen Notation zu beobachtenden Wahrung der semeiographischen Eigentümlichkeiten der Vorlagen, die lediglich für den Musikhistoriker von Wert sind. Wir haben ausdrücklich hervorgehoben, daß wir sorgfältig vermieden haben, Korrekturen und Konjekturen dort vorzunehmen, wo eine Stileigentümlichkeit der damaligen Zeit hervortritt, wenn gleich sie unseren Kunstprinzipien entgegensteht. Allein einen musikalischen Unsinn kann man nicht stehen lassen, wenn anders man den Anspruch auf einen Musiker erheben will. Und von jedem Musikhistoriker wäre in erster Linie zu verlangen, daß er auch, ich sage »auch« Musiker sei. Dieser muß sich dann in solchen Fällen bewähren, wo sämtliche Vorlagen falsche, unrichtige Lesarten haben, wie dies gelegentlich auch bei unserer Edition zu konstatieren war. Ein solcher Fall ist z. B. Ausgabe S. 227, Takte 13/14 der Oberstimme, wo beide Vorlagen *g f e* haben, die wegen der Sinnlosigkeit in *a g e* geändert wurden. So auch in Takt 17, wo an Stelle des zweiten *e* ein *d* gesetzt wurde.. S. 228, Takt 45 steht in Vorlage P kein ♭ vor *h*, weshalb diese Note wegen des musikalischen Zusammenhanges und des hier unwahrscheinlichen Tritonus in *a* verändert wurde. S. 227, Takt 26 steht nach dem zweiten *e* (Minima) in RU noch ein Divisionspunkt, weshalb also diese Stelle nicht anders zu lösen war, als sie in der Edition behandelt ist. S. 87, System 1, Zeile 1, Takt 88/89 kann die Nigration ebenso als Tripeltakt (Triole) als mit Beibehaltung des geraden Taktes und bloßer Änderung der Werte der einzelnen Noten nach der in der Ausgabe gegebenen Art übertragen werden. Wir haben uns für letztere entschieden und halten daran fest. Ich schließe mit der Schlußbemerkung des Referenten, daß die von ihm »gemachten Aus-

stellungen durchaus nicht den Wert der Publikation erschüttern« — auch dann nicht erschüttern würden, wenn die prinzipiellen Ausstellungen aufrecht erhalten werden könnten und füge hinzu: Wir bleiben bei den nach vielen Mühen und langjähriger Einsicht gewonnenen Prinzipien unserer Publikation.

Wien. **Guido Adler.**

Notizen.

In seiner schönen Untersuchung über Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg in Sammelband II, 1 der IMG. berichtet auf Seite 83 Max Seiffert über das Engagement verschiedener Mitglieder der Dresdener kurprinzlichen Kapelle nach Dänemark. In Note 6 heißt es:

»A. Hammerich läßt die Dresdener Musiker bereits 1634 aufbrechen; diese Datierung ist natürlich unhaltbar.«

Dasselbe meine auch ich. Die Jahreszahl 1634 ist unrichtig, findet sich aber nicht bei mir, sondern nur in dem kleinen deutschen Auszuge meiner Schrift über die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark, der von Catharinus Elling für die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1893) besorgt worden ist. Im dänischen Original — Kopenhagen, Wilhelm Hansen, 1892 — ist die Datierung richtig. Nach einem Besoldungs-Register (1643—44) gebe ich S. 180 ein Verzeichnis der Mitglieder der Kapelle des dänischen Kronprinzen auf dem Schlosse zu Nyköbing auf Falster. Weiter unten heißt es dann:

»Von den sechs ‚Musikanten' stammten drei, nämlich Weckmann, Stolle und Werner, aus der kurprinzlichen Kapelle in Dresden. Da diese Kapelle 1641 errichtet wurde, kann die Anstellung der genannten Musiker in Nyköbing erst später geschehen sein, vielleicht eben im Jahre des genannten Besoldungs-Registers, 1643.«

Hinsichtlich der Datierung dieser Anstellung bin ich also mit Seiffert ganz einverstanden. Die unrichtige Jahreszahl in der Übersetzung S. 97 wird wohl durch einen einfachen Druckfehler entstanden sein.

Kopenhagen. **Angul Hammerich.**

Im Anschluß an den Artikel »Zur Geschichte der Musik in Finnland« in Sammelband II, 1 mögen hier einige Litteratur-Angaben von Schriften und Aufsätzen über finnische Musik nachgetragen werden. Ein Abriß der Geschichte der Musik in Finnland ist in Finnland selbst noch nicht geschrieben worden. Studien dazu haben der Musikkritiker K. Flodin und der Musikgelehrte Ilmari Krohn geliefert. Letzterer hat sich besonders auf dem Gebiete des finnischen Volksliedes Verdienste erworben. Er hat ein paar Sommer Finnland durchstreift und 480 Volksmelodien gesammelt, erinnert somit an Ludwig Erk, der 30 Jahre lang Deutschland durchwanderte und tausende von deutschen Volksliedern sammelte, bei denen er, wie er selbst

sagt, »bei jeder Melodie Boden, Ort, Gegend, welcher sie entsprossen, genau angiebt, und zwar bis ins kleinste«. Dr. Ilmari Krohn ist derselbe, welcher auf dem diesjährigen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Paris einen Vortrag über die finnischen Volslieder hielt.

K. Flodin veröffentlichte im Anfang des Jahres 1899 in der Stockholmer Zeitung *Aftonposten* acht »Studien über finnische Komponisten,« so weit sie der zweiten und dritten Periode der finnischen Musik angehören. Vordem war die einzige Arbeit über finnische Musik der betreffende Abschnitt des großen Werkes »Finnland im 19. Jahrhundert«. K. Flodin hat die eben genannten Studien kürzlich unter dem Titel »*Finska musiker och andra uppsatser i musik*« (Verlag von Söderström & Co.) in Buchform erscheinen lassen. Ferner hat er in der neuen norwegischen, in Christiania erscheinenden Musik-Zeitschrift *Nordisk Musikrevy* in deren ersten Nummern einen Artikel »*Musikens utveckling i Finnland*« erscheinen lassen, der aber ebenfalls nichts Neues enthielt. Das Gleiche gilt von Flodin's in der schwedischen Musik-Zeitschrift *Svensk Musiktidskrift* (Stockholm, Kungstensgatan 56) veröffentlichten Aufsätzen über finnische Musik. Erwähnenswert ist die biographische Skizze der Komponisten Sibelius und Kajanus aus der Feder Prof. C. Stiehl's in Lübeck in der ausgezeichneten finnischen Zeitschrift *Ateneum* (Helsingfors, Hagelstams Förlag). Diese Skizze ist von zwei interessanten Portraits, demjenigen Sibelius' von Axel Gallén und demjenigen Kajanus' von Albert Edelfelt begleitet.

Berlin. **H. Pudor.**

Ein ungedruckter Brief des Michael Psellus über die Musik

von

Hermann Abert.

(Berlin.)

Einleitung.

Der Musik des alten Byzanz hat gerade die jüngste musikwissenschaftliche Forschung ihre besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Emsig ist man am Werk, die zahlreichen, da und dort in den Bibliotheken verborgenen Handschriften ans Licht zu ziehen und der wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich zu machen. Diese wird sich zunächst darauf beschränken müssen, die Entzifferung der byzantinischen Notenschrift auf eine gesicherte Grundlage zu stellen, ehe zu der eigentlichen historischen Forschung vorgeschritten werden kann.

Die Byzantiner selbst haben uns sehr wenig theoretische Anhaltepunkte für die Beurteilung ihrer Musik hinterlassen. Trübe sickert die Theorie des Altertums in den Schriften des Pachymeres, Bryennios u. s. w. ins Mittelalter hindurch. Wohlverstanden, nur die Theorie; denn die praktische Musik der alten Hellenen war schon im 6. Jahrhundert so gut wie verschollen. Wir werden darüber ein interessantes Zeugnis im Verlauf unseres Briefes erfahren. Aber es kam jenen byzantinischen Theoretikern wenigstens klar zum Bewußtsein, daß sie die echte klassische Musik nicht mehr besaßen, und manche elegische Klage über den Gegensatz von Einst und Jetzt tönt uns vernehmlich aus ihren Schriften entgegen, zumal aus jener Zeit, da infolge einer geistigen Annäherung zwischen Byzanz und Griechenland eine neue Renaissance des Hellenismus bevorzustehen schien, d. h. aus dem 11. Jahrhundert. Die Seele dieser ganzen geistigen Bewegung aber war Michael Psellus.

Psellus ist eine der merkwürdigsten Gestalten in der Kulturgeschichte des mittelalterlichen Orients. 1018 in Nikomedien geboren, in Konstantinopel herangebildet, hat er es fertig gebracht, unter 5 Kaisern, in einer Zeit der Intriguen, der Weiber-Herrschaft und der Palast-Revolutionen, den höchsten Einfluß im Staatsrate zu behaupten. Daneben aber war

er das Haupt der von Kaiser Konstantin Monomachus reorganisierten byzantinischen Akademie; als solches erhielt er den Titel »Hypertimos« und »Oberster der Philosophen«. Die Tendenz seiner Lehrthätigkeit war eine durchaus philhellenische. War ja doch das alte Hellas für die byzantinische Welt allmählich zu einem beinahe vergessenen, fremden Erdenwinkel geworden, der höchstens noch als Verbannungsort genannt wurde. Da trat Psellus, in dessen hochgebildetem Geist die ganze antike Herrlichkeit lebendig war, mit Begeisterung für das mißachtete Land ein. Um des Perikles und Plato willen, ruft er aus, müssen wir ihre Söhne ehren, auch wenn sie die Art der Väter nicht mehr bewahrt haben. Er beklagt die Nacht, die sich auf das von Ruinen alten Glanzes erfüllte Hellas gelagert habe.

Sein oberstes Ideal ist Plato, dessen Ideenlehre er eigentlich wieder ans Licht gezogen hat; seine Begeisterung für ihn treibt ihn sogar bis zur Antipathie gegen Aristoteles, den er verworren nennt. Das Studium Plato's hat Psellus auch auf die Musik hingelenkt. Wir besitzen von ihm eine Abhandlung über die Musik, die uns allerdings nicht viel Neues bietet, sowie ein auf Aristoxenus zurückgehendes Fragment über die Rhythmik. Obwohl er an dem musikalischen Leben und Treiben seiner eigenen Zeit regen Anteil nahm[1]), so lebte doch im Innersten seiner Seele eine geheime Sehnsucht nach der verklungenen Pracht der alten griechischen Musik, die sich in dem folgenden Briefe deutlich genug ausspricht.

Die schriftstellerische Thätigkeit des Psellus umfaßte alle Gebiete: Theologie, Philosophie, Naturwissenschaft, Jurisprudenz, Altertümer, Grammatik, Geschichte, Kunst, dazu Reden, Briefe, Aufsätze und sogar poetische Versuche. Gestorben ist er etwa um das Jahr 1080.

Als Charakter steht Psellus, wie dies bei seinem wechselreichen Höflingsleben leicht begreiflich ist, nicht eben rühmenswert da; was dagegen Intelligenz, Bildung und staatsmännisches Urteil anlangt, bildet er eine der blendendsten Erscheinungen, die die byzantinische Zeit aufzuweisen hat.

Der nachstehende Brief entstammt der Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek in München und findet sich auf Fol. 429 ff. des *Cod. graec. Nr. 98* (*saec. XVI*). An wen der Brief gerichtet ist, ist aus der Überschrift nicht ersichtlich. Die in der Handschrift vorausgehenden Stücke enthalten entweder den Zusatz *πρὸς τὸν Καίσαρα* oder die Adresse irgend welcher hochgestellter Staatsbeamten. Am wahrscheinlichsten ist, daß der Brief an den Kaiser Konstantin IX. Monomachus gerichtet war, den Reorganisator der byzantinischen Akademie, der für hellenische Bildung sehr empfänglich war und welchem Psellus den Titel »Hypertimos« verdankte. Dieser Kaiser regierte von 1042—1054.

1) Vgl. *Encomion in Johannem* bei Sathas, *Bibliotheca graeca medii aevi* V, 156.

Τοῦ ὑπερτίμου Ψελλοῦ ἐπιστολὴ περὶ μουσικῆς.

Ἡ ἀληθὴς μουσική, περὶ ἧς εἴρηται τό·[1]) »ἡμεῖς τῆς κλέος οἶον ἀκούομεν«, περὶ ἧς πολλάκις ἀναπυνθάνῃ μου, [οὐ][2]) καθ' ἁρμονίαν ἐστὶ τῶν ὄντων ἁπάντων σύστημα. εἴτε[3]) γὰρ τῶν καθ' αὑτὰς ἀσωμάτων οὐσιῶν εἴτε ζωῆς ἢ κινήσεως ἀϊδίου πρωτουργὸς αἰτία προϋπάρχοι, εἴτε νοηταὶ οὐσίαι εἴτε ψυχαὶ ὅλαι, πάντα ταῦτα συνήρμοσται μουσικοῖς[3]) [τισι δεσμοῖς καὶ συμπεπλήρωται μέτροις καλλίστοις.

δεύτερα δὲ μέτρα μουσικῆς] τὰ κατὰ γένη καὶ εἴδη διωρισμένα καὶ ἀπὸ τῶν κρειττόνων ἡμῖν ἐνδιδόμενα, τά τε ἐν οὐρανῷ ζωὴν ἀΐδιον καὶ κίνησιν ἄπαυστον καὶ δυνάμεις γεννητικὰς ἀλύτως συνυφαίνοντα. ἐπειδὰν δὲ τελευτῶντες ἀνεύρωμεν τὰς τῶν συνθέντων ζώων κινήσεις εὐρύθμους συνισταμένας καὶ τὰς φωνὰς εὐαρμόστους καὶ τὰς ἀπ' ἀμφοτέρων τούτων συμμιγνυμένας χορείας τεταγμένας, ἔτι δὲ ὀργάνων μουσικῶν παντοίων ἐμμελεῖς ποιήσωμεν εὐτεχνίας, τότε δὴ τὴν ἀπὸ τῆς μουσικῆς δύναμιν προσερχομένην ἐπὶ τὰ ὅλα καὶ διατείνουσαν ἐπ' αὐτὰ θεωροῦμεν καί· ἔστι ἐν τούτοις ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη θεωρητική τε καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ καὶ τέχνη πρεπόντων ἐν μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς, συντείνουσα πρὸς ἠθῶν κατασκευήν[4]).

τέλειον δὲ μέλος[5]) λέγεται τὸ συγκείμενον ἐκ λέξεως καὶ μέλους

Des Hochehrwürdigen Psellus Brief über die Musik.

Die wahre Musik, auf die das bekannte Dichterwort: »Nur die Sage von ihr vernehmen wir noch« angewandt wird und über die Du mich so oft befrägst, ist das auf den Gesetzen der Harmonie aufgebaute System alles Seienden. Denn sei es nun, daß es für das an sich körperlose Seiende oder für das Leben oder die ewige Bewegung eine übergeordnete End-Ursache giebt, oder daß das Seiende selbst mit Vernunft oder mit Seele überhaupt begabt ist, so ist doch all dies durch musikalische Klammern zusammengefügt und mit den schönsten Maßen ausgestattet.

Die zweite Art von Maßen der Musik sind diejenigen, die nach Geschlechtern und Gattungen geschieden und uns von den höheren Mächten verliehen sind, diejenigen, welche im Himmel ewiges Leben, unendliche Bewegung und zeugende Kräfte unlöslich aneinander weben. Wenn wir dann endlich noch finden, daß die Bewegungen der geschaffenen Lebewesen sich in rhythmischer, ihre Ton-Äußerungen in harmonischer Ordnung vollziehen, und daß ihre aus diesen beiden Momenten zusammengesetzten Reigentänze musikalisch wohlgeordnet sind, wenn wir ferner den Bau der verschiedenen musikalischen Instrumente nach emmelischen Gesetzen einrichten, dann gelangen wir zu der Erkenntnis, daß sich die von der Musik ausgehende Kraft auf alles, was besteht, erstreckt und es beinflußt. Und in dieser Beziehung ist die Musik die theoretische und praktische Wissenschaft von dem vollkommenen und dem instrumentalen Melos, die kunstgemäße Beherrschung des melodisch und rhythmisch Zweckmäßigen, die eine Festigung des Charakters zum Ziele hat.

Vollkommenes Melos aber heißt dasjenige, welches die sprachliche, melo-

καὶ ῥυθμοῦ· ὀργανικὸν[6]) δέ ἐστι μέλος τὸ ἐκ τῶν συντιθεμένων ἀλλήλοις φθόγγων συνιστάμενον ὃ καλεῖται κροῦσις. ἔνιοι δὲ τῶν σοφῶν ἐρωτικὴν[7]) ἔφασαν τὴν αὐτὴν μουσικὴν ἀπὸ τῶν τῇδε καλῶν ἐπ' αὐτὸ τὸ νοητὸν κάλλος ἀνάγουσαν τὴν ψυχὴν καὶ ἕκαστον μὲν τῶν ἐν τοῖς μέλεσι μέτρων καὶ ἀριθμῶν καὶ τὰς ἐν τούτοις συμφωνίας κατιδεῖν ὥςπερ εἰ πάρεργόν ἐστι τῆς μουσικῆς.

Τὰ δ' ἐν τοῖς ὅλοις ἐναντία συνδεῖ καὶ συνέχει, περὶ μὲν τὴν φύσιν τὸ εἶδος[8]) καὶ τὴν ὕλην, περὶ δὲ τὸν οὐρανὸν τὰς ἐπὶ πάντα κινήσεις, περὶ δὲ τὴν ψυχὴν λόγον[9]), ἀ[να]λογίαν, θυμὸν, ἐπιθυμίαν καὶ τὰς ὅλας τῆς ζωῆς διαφορότητας, περὶ δὲ τὴν οὐσίαν ταὐτὸν θάτερον[10]) κίνησιν στάσιν ὅμοιον[11]) (ἀνόμοιον) ἓν πλῆθος καὶ τὰ ἄλλα τὰ τοιαῦτα.

Ἔτι δὲ ἔργον μουσικῆς ἡ τῶν ἠθῶν[12]) ἐπανόρθωσις καὶ ἡ τῶν παθῶν θεραπεία· ταύτῃ δὲ συνεχὴς συνῆπται τῶν ἐθνῶν τῶν εὐδοκιμωτάτων ἡ μελέτη, ὧν δὴ καὶ τὰ ὀνόματα ἔχουσιν αἱ ἁρμονίαι δώριοι καὶ λύδιοι καὶ φρύγιοι καλούμεναι διὰ τὸ τὰ ἔθνη ταῦτα κατακόρως αὐταῖς κεχρῆσθαι τῷ σπονδείῳ καὶ σταθερῷ μέλει παραμυθούμεναι τὴν τοῦ πάθους ὑπερβολήν. αἱ γὰρ περὶ τὰς νύμφας αὐλῳδίαι καὶ τοὺς κορύβαντας[13]) παραφροσύνης πάντας ἐξάντεις ποιοῦσιν ἡμᾶς καὶ παραφορὰς μηνιμάτων[14]) τε δαιμονίων καὶ παλαιῶν ἁμαρτημάτων ἀπολύουσι περιωδυνίαν[15]) τε ψυχῆς ἐπικουφίζουσι. καὶ τὰ τῶν σφυγμῶν[16]) δὲ

dische und rhythmische Seite in sich begreift; instrumentales das aus den zusammengefügten Tönen allein bestehende, das Krusis genannt wird. Einige Philosophen haben die Musik selbst erotisch genannt, weil sie die Seele von den irdischen schönen Dingen zur Idee der Schönheit selbst emporhebe und dazu anleite, ein jedes der in den Gesängen enthaltenen Maße, Zahlenverhältnisse und die darauf beruhenden Konsonanzen zu betrachten, als ob sie nur Nebendinge in der Musik wären.

Die in allem Bestehenden vorhandenen Gegensätze vereinigt und verknüpft die Musik, hinsichtlich der Natur: Form und Materie, hinsichtlich des Weltalls: die überallhin strebenden Bewegungen, hinsichtlich der menschlichen Seele: das vernünftige und vernunftlose Denken, Mut und Begierde und die gesamten verschiedenen Lebensäußerungen, hinsichtlich des Seienden: Selbiges und Anderes, Bewegung und Ruhe, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, Einheit und Vielheit und die übrigen Gegensätze.

Ferner bewirkt die Musik eine Besserung der Sitten und eine Beruhigung der Affekte. Hier knüpft die ständige Übung der namhaftesten Völkerschaften an, von denen bekanntlich ja auch die Oktaven-Gattungen ihre Benennungen: dorisch, lydisch und phrygisch erhalten haben, weil diese Völker sich ihrer mit Vorliebe bedienten, um durch das feierliche und ernste Melos das Übermaß des Affekts zu beseitigen. Denn die Flötengesänge im Kulte der Nymphen und der Korybanten befreien uns alle vom Wahnsinn und beseitigen die geistigen Störungen, die uns infolge eines göttlichen Fluches oder alter Sünden befallen haben und lindern übergroßen Seelenschmerz. Eurhythmischer oder arrhythmischer Pulsschlag ist ein Maßstab für das körperliche Befinden. Es ist ähnlich wie bei dem Anspannen und Nachlassen der Saiten der Musik-Instrumente: eine Steigerung.

εὔρυθμα ἢ ἄρρυθμα σημεῖά εἰσι τῆς ἕξεως τοῦ σώματος καὶ προσθήκαις ἢ ἀφαιρήσεσι[17]) ὡς περὶ τὰ μουσικὰ ὄργανα ἐπιτεινόμενα ἢ χαλώμενα ἀπὸ τῆς ἀναρμοστίας εἰς ἁρμονίαν καθίσταται.

beziehungsweise Verringerung der Pulsschläge führt den Körper aus dem Zustand der Unordnung wieder zur Ordnung zurück.

Τοιαύτης δὲ οὔσης τῆς ὅλης μουσικῆς ἡ ἁρμονικὴ περιέχεται ἐν αὐτῇ ὡς μέρος τῆς διαστηματικῆς καὶ ἐν ᾠδῇ φωνῆς τὸ σύμφωνον καὶ ἀσύμφωνον ἐπικρίνουσα.

Bei dieser Beschaffenheit der Musik im allgemeinen begreift die Harmonik als eine Unterabteilung in sich den Unterschied von Konsonanz und Dissonanz, der bei den in meßbaren Intervallen sich bewegenden und im Gesange gebräuchlichen Klängen zu Tage tritt.

Μέρη[18]) δὲ τῆς μουσικῆς ἐστι τὰ συνεκτικὰ τέσσαρα· τό τε ὑλικὸν καὶ τὸ ἀπεργαστικὸν τῆς ὕλης, ὃ καὶ ποιητικὸν καλεῖται, καὶ τὸ ἐξαγγελτικόν, ὃ καὶ ἑρμηνευτικὸν προσαγορεύεται· ἐπὶ πᾶσι δὲ τάσσεται τὸ κριτικόν.

Vier Teile sind es, aus denen die Musik sich zusammensetzt: das Stoffliche, das Stoffgestaltende, das auch das Schaffende heißt, der äußere Ausdruck, der auch das Darstellende heißt; über allem endlich steht die Kritik.

Τὸ ὑλικὸν εἰς τρία μέρη πάλιν τέμνεται· εἴς τε τὸ ἁρμονικὸν καὶ τὸ ῥυθμικὸν καὶ τὸ μετρικόν.

Das Stoffliche zerfällt wiederum in drei Teile: Harmonik, Rhythmik und Metrik.

Τὸ δεύτερον τῶν τῆς ὅλης μουσικῆς μερῶν, ὅπερ ἀπεργαστικὸν εἶναί φαμεν τῆς ὕλης, τελειότερον μέντοι καὶ ἀνώτερον τοῦ ὑλικοῦ θετέον, ἐπειδὴ τὸ μὲν μόνον τέχνης ἐστὶν ἔργον, τὸ δὲ καὶ φύσεως καὶ τέχνης. μέρη δὲ καὶ τούτου θετέον τέτταρα· πρῶτον ἀπεργάζεται τὸ τῇ ἁρμονικῇ ὑποκείμενον μέρος. κατασκευάζει γὰρ δι' αὐτοῦ τὰ δίχα ῥυθμοῦ καὶ λέξεως σημαινόμενα, ἅτινα κρούματα καλεῖται. δεύτερον ἀπεργάζεται τὸ τῇ ῥυθμικῇ ὑποκείμενον μέρος· προσκατασκευάζει γὰρ ἢ τοῖς κρούμασι ἢ τῇ λέξει χρόνων τινὰ τάξιν, ἣ ῥυθμὸς καλεῖται. τρίτον ἀπεργάζεται τῶν τοῦ ὑλικοῦ μερῶν τὸ τῇ μετρικῇ ὑποκείμενον. κατασκευάζει γὰρ δι' αὐτοῦ τὰ καλούμενα μέτρα. τέταρτον κατασκευάζει

Der zweite Teil der gesamten Musik, den wir den stoffgestaltenden nennen, ist vollkommener und wichtiger als der stoffliche, da dieser nur das Werk der Kunst, jener aber das der Natur und Kunst zugleich ist. Auch dieser gliedert sich in vier Unterabteilungen; Erstens in den auf die Harmonik bezüglichen Teil. Hier kommt in Betracht das Gebiet, das des Rhythmus und sprachlichen Ausdrucks entbehrt und Instrumentenspiel genannt wird. Zweitens in den auf die Rhythmik bezüglichen Teil. Er bringt zu der reinen Instrumental-Melodie und zum sprachlichen Ausdruck noch eine Regelung der Zeiten hinzu, die Rhythmus genannt wird. Drittens in den auf die Metrik bezüglichen Teil, der es mit den sogenannten Metra zu thun hat. Viertens folgt das sogenannte vollkommene und musikalische Melos, das wir als »Gesang« bezeichnen.

τὸ τέλειον καὶ μουσικὸν καλούμενον μέλος, ὅπερ ᾠδὴ καλεῖται.

Τοῦ τε μὲν ὀργανικοῦ πολυμερής ἐστιν ἡ ἐξαγγελία· διά τε γὰρ τῶν ἐμπνευστῶν καὶ διὰ τῶν κρουστῶν καὶ διὰ τῶν ἐντατῶν ἁπάντων ἐπιτελεῖται. τὸ δὲ ῥυθμικὸν ἅπασι τοῖς τοῦ ἐξαγγελτικοῦ μέρεσι παράκειται δίχα[19]*) τοῦ ὑποκριτικοῦ. τὸ μέντοι γε ᾠδικὸν εἰς αὐλῳδίαν καὶ λυρῳδίαν καὶ κιθαρῳδίαν διῄρηται.*

Ἔστι δὲ πάντα τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα ἀνάλογα ταῖς τῶν ἄστρων περιόδοις[20]*). ἡ μὲν γὰρ ἐπὶ δεξιᾷ τῶν χορῶν κίνησις μεμίμηται τὴν ταὐτοῦ περιφοράν, ἀνελίσσουσα δὲ ἐπ' ἀριστερὰν τὴν ἀντίστροφον ἀνακυκλεῖ ζητοῦσα τὴν θατέραν καὶ πλανωμένην περίοδον, τὸ δὲ στάσιμον ᾄδουσα τὴν μόνιμον τῆς γῆς ἐπιδείκνυσιν ἁρμονίαν, τὸ δὲ ὀξὺ καὶ βαρὺ συντάττουσα πρὸς ἄλληλα τῶν ὡρῶν τὸν κύκλον καὶ τῶν στοιχείων τὰς ἐναντίας δυνάμεις τρόπον τινὰ εἰς ταυτὸν συνυφαίνει καὶ τὰ μὲν συνάπτει τοῖς ἤχοις τῆς οὐρανίας ἁρμονίας, τὰ δ' ἐν εἰκόσιν αὐτῆς ἀποτυποῦται τὸ κάλλος.*

[ὅλως[21]*) περὶ τὰς ᾠδὰς καὶ περὶ τοὺς ῥυθμοὺς καὶ περὶ τὰς] χορείας οἰκειότητές εἰσιν τῆς ἡμετέρας ἁρμονίας πρὸς τὴν θείαν μουσικὴν καὶ σχήματα δὲ καὶ μορφώματά τινων ἀγαλμάτων*[22]*) βάσεις ποδῶν καὶ μέτρων συντάξεις καὶ κινήσεις εὔτακτοι σωμάτων μεμίμηνται. διὰ ταῦτα παιᾶνες καὶ προσόδια καὶ διθύραμβοι καὶ ὕμνοι καὶ χορεῖαι καὶ ὀρχήσεις ἐν ἑορταῖς τῶν παρ' Ἕλλησιν θεῶν συνέστησαν καὶ ἐπετηδεύθησαν καὶ ἐν νυμφαγωγίαις δὲ καὶ γαμηλίαις ᾄσματα καὶ ποδῶν τύπος εὔ-*

Die Instrumentalmusik verfügt über zahlreiche Ausdrucksmittel; sie wird von Blas-Instrumenten und allen Arten von Saiten-Instrumenten ausgeführt. Die Rhythmik kommt für alle Unterabteilungen des Ausdrucks in Betracht, mit Ausnahme der körperlichen Darstellung. Der odische Teil gliedert sich in Aulodie, Lyrodie und Kitharodie.

Alle Schöpfungen der Musik aber stehen in analogen Beziehungen zum Umlauf der Gestirne. Jede Bewegung der Chöre nach rechts hin ist das Abbild derselben Umlaufsrichtung am Himmel; wendet sie sich dagegen wieder nach links, zum Gesang der Gegenstrophe, so entrollt sie das Bild der entgegengesetzten Richtung des Kreislaufs. Beim Gesang des Standliedes stellt sie die feststehende Harmonie der Erde dar, in der Aneinanderfügung von hohen und tiefen Tönen bringt sie den Kreislauf der Jahreszeiten und die Vereinigung der entgegengesetzten Kräfte der Elemente in gewissem Sinne zum Ausdruck, indem sie hier die Verbindung mit der himmlischen Harmonie herstellt, dort aber deren Schönheit in Abbildern zur Darstellung bringt.

Überhaupt besteht in den Gesängen, Rhythmen und Reigentänzen manche Verwandtschaft zwischen unserer irdischen Harmonie und der göttlichen Musik. Der Taktschritt der Beine, die Ordnung der Maße und die schön geregelten Bewegungen der Körper entsprechen der äußeren Gestalt bestimmter Götterbilder. Daher wurden auch Paiane, Prosodien, Dithyramben, Hymnen, Reigen und Tänze an den Götterfesten der Griechen eingerichtet und fleißig aufgeführt. Daher begleiten an den Feierlichkeiten bei der Heimführung der Braut und bei dem Hochzeitsfest Gesänge, eurhythmischer Reigenschritt und musikalisch geregel-

ῥυθμὸς ἐναρμόνιός τε χειρῶν κρότος συνάπτει τὴν πρώτην συμπλοκὴν τῆς ἐπὶ παιδοποιίᾳ συνόδου γυναικὸς καὶ ἀνδρός.

Ἡ μὲν οὖν πρώτη καὶ ἱστορουμένη μουσικὴ ἡ θαυμαζομένη τοιαύτη τίς ἐστι· περὶ ἣν δὲ σπουδάζομεν σήμερον, αὕτη ἀπήχημα οἷον ἐκείνης ἐστίν.

tes Händeklatschen die erste Vereinigung der zum Zweck der Kinder-Erzeugung geschlossenen Ehe zwischen Mann und Weib.

So verhält es sich mit der alten, vielbesprochenen Musik, die soviel Staunen erregt. Diejenige aber, mit der wir uns heutzutage beschäftigen, ist nur ein schwacher Nachhall von jener.

Anmerkungen.

1) Die Handschrift enthält hier die Worte: *τὸ ἡμεῖς δὲ μουσικῆς κλέος οἷον ἀκούομεν*, die so, wie sie dastehen, keinen Sinn geben. Den Schlüssel zur Wiederherstellung des ursprünglichen Wortlautes giebt der Schlußsatz des ganzen Briefes, in dem Psellus seinem Bedauern darüber Ausdruck verleiht, daß die Musik seiner eigenen Zeit nur ein schwacher Nachhall der »wahren«, d. h. der alten klassischen Musik sei. Wir haben demnach hier einen weiteren Beleg für die musikwissenschaftlich hochbedeutsame Thatsache vor uns, daß die praktische Musik des klassischen Hellenentums zu Psellus' Zeit, also im 11. Jahrhundert, vollständig auch im Morgenlande verschollen war, während die Musiktheorie in zahlreichen Schriften weiterlebte und mit mehr oder minder Verständnis kommentiert und weiter ausgebaut wurde. Dies war aber nicht erst zu Psellus' Zeiten der Fall; vielmehr spricht denselben Gedanken bereits im 6. Jahrhundert der Aristoteles-Erklärer Olympiodor aus (vgl. die Aristoteles-Scholien des David, *Arist. op.* 4, 1836, 16a, 42 ff. der Berliner Ausgabe). Olympiodor aber begleitet seine Worte mit einem Zitat aus Homer's Ilias (II, 486), das er auf die versunkene Herrlichkeit der alten griechischen Musik bezieht:

»*ἡμεῖς δὲ κλέος οἷον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.*«

Ein Blick auf unsere verstümmelte Stelle zeigt uns mit unzweifelhafter Sicherheit, daß auch Psellus sich hier jenes Zitats bedient hat, das sich demnach bei den späteren Musik-Theoretikern des Orients besonderer Beliebtheit erfreut zu haben scheint.

2) Die Handschrift bietet vor *καθ' ἁρμονίαν* noch ein *οὐ*, das sich jedoch im Hinblick auf die gesamte folgende Darstellung sofort als ein Versehen des Abschreibers erweist.

3) Das Folgende führt uns mitten in den Ideenkreis der Neuplatoniker, insbesondere des Plotinus (204—270 n. Chr.). Plotin war, im Gegensatz zu den alten Philosophen, der erste, welcher die Gottheit als ein über alles Denken und Sein hinausgerücktes Urwesen auffaßte. Alle *οὐσία*, alles Sein ist stets etwas Bestimmtes, über dem als *πρωτουργὸς αἰτία* das Bestimmende, eben jenes transscendentale Urwesen steht, vgl. Plotinus III, 6, 6. Den *νοηταὶ οὐσίαι*, dem beseelten Sein dagegen kommt das Leben, die Begrenzung, das Denken u. s. w. zu. Was die Worte *ψυχαὶ ὅλαι* anlangt, so ist damit auf die Weltseele Plotin's angespielt, die nach seiner auf Plato fußenden Lehre eine von den Einzelseelen verschiedene Substanz ist und, selbst außerhalb der Körperwelt stehend, ihrerseits alles Körperliche in sich schließt. Sei dem aber wie ihm wolle, meint Psellus, so unterliegt doch alles musikalischen Gesetzen. Es ist der alte pythagoreische Satz von der Harmonie des Weltalls, auf den gerade die Neupythagoreer und Neuplatoniker — man vergleiche die Schrift des Aristides Quintilianus — immer wieder mit besonderer Vorliebe zurückkommen. Zu

bemerken ist übrigens. daß die Worte *τισι — μουσικῆς* von späterer Hand am Rande hinzugefügt sind.

4) Über diese ethische Kraft der Musik, die im Mittelpunkt der gesamten antiken Kunstlehre steht, vergleiche meine »Lehre vom Ethos in der griechischen Musik« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899) S. 48 ff.

5) Der Begriff *μέλος* hatte im Altertum verschiedene Ausdehnung; er umfaßte 1) die melodische, rhythmische und sprachliche Seite einer Komposition, vgl. Plato, *Rep.* III, S. 398; 2) nur die melodische und rhythmische Seite, so z. B. bei Bacchius, *Isag.* (Jan § 78); 3) die rein melodische Seite. Diese Bedeutung erlangte namentlich durch die Autorität des Aristoxenus schließlich das Übergewicht über die beiden anderen, sodaß derjenige, welcher das Wort wieder in dem unter 1) aufgeführten Sinne aufgefaßt wissen wollte, den Zusatz *τέλειον* benötigte. Die Worte *ἔστι δέ — κρούσεις* finden sich übrigens fast genau bei Anon. Bell. § 29 (vergl. auch § 12) wieder und stammen aus Aristides Quintilianus (Meibom S. 6): *μουσική ἐστι . . . τέχνη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ.*

6) Wie aus einer späteren Stelle (S. 337) hervorgeht, versteht Psellus unter dem *κρούσεις* genannten *μέλος ὀργανικόν* lediglich die Instrumentalmelodie, die an und für sich noch keinen Rhythmus besitzt, sondern lediglich Sache der Harmonik ist. Damit aber stehen wir dem folgenden Satze gegenüber vor einem Rätsel. *Τὴν αὐτοῦ μουσικήν*, das die Handschrift bietet, kann sich nur auf das im Vorhergehenden erwähnte reine Instrumental-Melos beziehen; und somit wäre diesem hier durch den Mund der *ἔνιοι τῶν σοφῶν* eine Bedeutung zugemessen, die allen übrigen Zeugnissen über diesen Punkt zuwiderläuft. Die Schwierigkeit wird durch die leichte Änderung von *αὐτοῦ* in *αὐτήν* gehoben. Allein auch die folgende Partie giebt Anlaß zu Bedenken. Vor allem fällt die ungewöhnliche Ausdrucksweise und Konstruktion des Infinitivs *κατιδεῖν* auf. Nach einer Vermutung O. Fleischer's wäre derselbe als von *ἀνάγουσαν* abhängig aufzufassen und dadurch allerdings eine sinngemäße Interpretation der ganzen Stelle ermöglicht. Allein für eine solche Konstruktion von *ἀνάγειν* mit Infinitiv — noch dazu in unmittelbarer Verbindung mit einem Satzglied mit *ἐπί* — findet sich meines Wissens in der gesamten Litteratur kein zweites Beispiel. Auch daß Psellus sich hier einer Ausdrucksweise seiner eigenen Zeit bedient hat, erscheint insofern zweifelhaft, als er sich sonst durchweg eines klassischen Stiles befleißigt. Meines Erachtens weist die ganze Fassung dieser Stelle auf das Vorhandensein einer Lücke in der Handschrift hin.

7) Der Gedanke ist platonisch. Dem Eros, dem philosophischen Trieb, entspringt die Philosophie aus Begeisterung (*μανία*). *Μανία* aber bedeutet zugleich auch die religiöse und künstlerische Begeisterung. Trägt demnach die Musik erotischen Charakter im platonischen Sinne, so ist sie damit besonders geeignet, den philosophischen Trieb zu fördern; sie wird dadurch recht eigentlich die Vorbereiterin für die Philosophie.

8) Der Gegensatz von *εἶδος* und *ὕλη* ist aristotelisch.

9) *Λόγος*, *θυμός* und *ἐπιθυμία* sind die drei platonischen Teile der Seele. Ersterer bezeichnet den vernünftigen, die letzteren den vernunftlosen Teil der Seele, der sich wieder in den Mut und die sinnliche Begierde scheidet. Das dazwischenstehende *ἀναλογία* ist dunkel. Das Wort wird von den Philosophen nie mit Beziehung auf die Seelenlehre, sondern stets auf die Naturlehre angewandt. Sollte, da es sich hier um Gegensätze (*ἐναντία*) handelt, *ἀλογίαν* zu lesen sein? Vgl. Aristid. Quint. (Meibom S. 61).

10) Der Gegensatz von *αὐτὸν θάτερον* stammt aus der fantastischen Einteilung der Weltseele in zwei Kreise, die sich bei Plato (*Timaeus*, 34 B; 36 B—E) vorfindet. Der Kreis des Selbigen ist die Sphäre der Fixsterne, derjenige des Anderen die der

sieben Planeten-Kreise. Da aber die Erkenntnis-Thätigkeit der menschlichen Seele mit der Umdrehung der Gestirne zusammenfällt, so erzeugt die Bewegung des Fixstern-Kreises Vernunft und wissenschaftliches Erkennen, die der Planeten-Kreise Vorstellungen und Meinungen.

11) Zu *ὅμοιον* fehlt der gegensätzliche Begriff; ich möchte daher dahinter einen Ausdruck wie *ἀνόμοιον* einschieben.

12) Die Handschrift bietet *ἔργων* statt *ἠθῶν*. Aber *ἠθῶν ἐπ.* ist der ständige, immer wiederkehrende Ausdruck (vgl. Lehre vom Ethos S. 5 f.). Das handschriftliche *ἔργων* wird wohl aus dem vorausgehenden *ἔργον* verschrieben sein.

13) Hier ist auf die häufig vorkommende, *κορυβαντιασμός* genannte Form des religiösen Wahnsinns angespielt, bei dem eben die Flötenmusik eine ganz hervorragende Rolle spielte.

14) Statt des unverständlichen *μηνυμάτων* der Handschrift lese ich *μηνιμάτων*, den schon von Homer gebrauchten Ausdruck für den gottgesandten Fluch (*Il.* XXII, 358; *Od.* 11, 73; *παλαιὰ μηνίματα* Plato *Phaedrus* 244 D).

15) Die Handschrift bietet das sonst nie vorkommende Wort *περιωδείαν*.

16) Über die rhythmische Bedeutung des Pulsschlages vgl. auch Aristid. Quint. Meibom S. 31).

17) Handschrift *ἀφαιροις*.

18) Diese ganze umständliche und teilweise verworrene Klassifizierung geht in letzter Linie auf die Einteilung des Aristides Quintilianus (S. 32) zurück, der die verschiedenen Gebiete folgendermaßen scheidet:

μέλος allein = *διαγράμματα* (melod. Schemata) und *ἄτακτοι μελῳδίαι*.
ῥυθμός » = *ψιλὴ ὄρχησις*.
λέξις » = Prosa-Rede.

μέλος + *ῥυθμός* = *κρούματα*.
» + *λέξις* = *κεχυμένα ᾄσματα*.
ῥυθμός + *λέξις* = *ποιήματα μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως*.
μέλος + *ῥυθμός* + *λέξις* = *ᾠδή*.

Auch die Einteilung in *ὑλικόν*, *ἀπεργαστικόν* und *ἐξαγγελτικόν* ist nach Aristides zu berichtigen. Denn der Stoff, das Material der Musik ist der Klang der Stimme und die Bewegung des Körpers (Aristides S. 7); erst die Gestaltung des Stoffes ist Sache von Harmonik, Rhythmik und Metrik. Die Ausdrucksmittel endlich, das *ἐξαγγελτικόν*, bestehen in dem *ὀργανικόν*, *ᾠδικόν* und *ὑποκριτικόν*. Aristides fügt sogar als viertes eine Art höherer Formenlehre, das *χρηστικόν* hinzu, unter dem er Melopoiie, Rhythmopoiie und äußere Darstellung (*ὑπόκρισις*) begreift. Siehe Aristid. (Meibom S. 77) und vgl. dazu Anonymus (Bellermann S. 30).

19) Handschr. *χιδα*.

20) Diese enge Beziehung der Musik zur Astronomie, wie sie namentlich von den Pythagoreern gelehrt wurde (vgl. Aristid. Quint., Meibom S. 124 ff), stammt aus dem Orient. Wir finden sie wieder bei den Ägyptern, Babyloniern und Chinesen, Die Wiege dieser mystischen musikalischen Astrologie scheint bei den Chaldäern zu suchen zu sein (vgl. Plutarch, *De animae procreatione in Tim.* 31), die sie dann nach beiden Himmelsrichtungen hin weiter verbreiteten.

21) *Ὅλως — καὶ περὶ τάς* Zusatz von späterer Hand.

22) Man beachte hier den sonst sehr selten gebrauchten Vergleich der Musik mit der Bildhauerkunst.

Notes on an undescribed Collection of English 15th Century Music

by

W. Barclay Squire.
(London.)

In the summer of 1898 my attention was drawn by Mr. Everard Green, Rouge Dragon, to a manuscript collection which seems to have escaped the notice of all historians of English music. The MS. in question is preserved at the Catholic College of St. Edmund's, Old Hall, near Ware, in the county of Herts, and by the kindness of the President of that institution I have been allowed to examine its contents at leisure. All that was known as to the history of the volume was that it formerly belonged to Stafford Smith (1750—1836), the antiquary and composer, to whose researches the historical part of Sir John Hawkins' »History of Music« is largely due. From the fact that no mention of the MS. is made either in that work or in Smith's valuable *Musica Antiqua*, which was published in 1812, it may be concluded that he acquired the volume after the latter date. Smith died in 1836, and in 1844 his valuable library was dispersed in an obscure auction-room, to the inestimable loss of historians. It does not seem clear why the Old Hall MS. was not sold with the rest of the collection, but at all events it remained in the hands of Smith's descendants until quite recently, when they presented it to the Library of Old Hall. An attempt by Smith to score one of the compositions contained in it still remains in the volume as a reminder of its former owner.

The MS., when it passed into the possession of Old Hall, was in a poor 18th century binding and in bad condition. Many of the initial letters, which were presumably illuminated, had been cut out, though curiously enough the Goth who had mutilated the pages had sometimes taken the trouble to replace the missing portions by rude restorations, in which he had noted the musical notes cut out with the initials. The foldings of the sheets of vellum of which the volume is made up were too much decayed for it be possible to ascertain the original condition of the book, but at present it consists of 112 folios, the beginning and end being missing, as well as one or more leaves between fol. 28b and 29a, 35b and 36a, 58b and 59a, and 100b and 101a. Many of the compositions are also imperfect owing to the removal of the initials.

The volume, which measures 41.6 cm by 27.6 cm, is mostly written in

one bold ecclesiastical hand, though in various places other handwritings may be traced. Many of the remaining initials are in gold, but for the most part the calligraphy of the volume is poor in quality and without especial characteristics. Such evidence as may be gathered from it points to the writing being that of a rather unskilled English copyist of the latter part of the 15th century; in both music and text mistakes are not unfrequent.

The arrangement of the volume shows that it was intended for use in some choir. A number of settings of the *Gloria* are followed by Antiphons of the B. V. Mary; to these succeed settings of the *Credo*, *Sanctus* and *Agnus Dei*, interspersed with a few motets. In all probability the volume was begun at different places simultaneously, the notation and general arrangement pointing to this theory. The extraneous numbers would then be written in to fill up the space remaining. The music consists for the most part of compositions for 3 and 4 voices; settings in 5 and 6 parts occur very rarely. The voice-parts are sometimes arranged one above another, somewhat like modern scores, with the words only under the lower parts, but in many cases the parts face one another on opposite leaves, in the manner known as *Cantus collateralis*. The notation is generally in black and red notes, but in a *Gloria* by Leonel (No. 18), a *Gloria* by Sturgeon (No. 37), a *Credo* by Burrell (No. 62), the *Veni Sancte Spiritus* (No. 63), Pycard's *Credo* (No. 72), Leonel's *Credo* (No. 77), the anonymous *Credo* (No 78), and Damett's *Credo* (No. 89), white void notes are used; and in Leonel's *Gloria* (No. 18), and also in an anonymous *Credo* (No. 71), blue notes are introduced, the value of which is thus explained in the note to the last-mentioned number: »*Blodie notule cum pausis ubicunque inveniantur cantentur secundum proporcionem duplam*«. This rare use of blue notes is referred to in John Tucke's *De Arte Musica*[1]). Accidentals are frequently marked by the usual signs, and in some cases when it is wished to lower a note which has been raised in value by a sharp, instead of using the ordinary ♭ sign the scribe employs the letter F. A five-line stave is used throughout.

The most interesting feature of the Manuscript is that it presents us with a number of compositions by named English musicians, the greater part of whom are unknown to historians. A full thematic list of the contents will be found in Appendix I to these notes, but it will be more convenient to give here a list of the composers whose names occur. They are as follows: — Cooke, . . . zleyn, Sturgeon, Damett, Burell, Roy Henry, Gyttering, J. Tyes, J. Excetre, Lyonel or

1) British Museum, Ad. MS. 10336, fol. 21, 97, 98 and 100.

Leonel, Pycard, Rowlard, Queldryk, Gervays, ffonteyns, Oliver or Olyver, R. Chyrbury or Chirbury, W. Typp, Forest, Swynford, Pennard, Lambe, Mayshuet.

To this list may be added the name of Dunstable for the anonymous setting of *Veni Sancte Spiritus* (No. 63) on fol. 55b—56a occurs both in the Trent and Modena Codices as the composition of that famous master. The unfinished *Ascendit Christus super coelos* (No. 65), of which one part only is written in the Old Hall MS. (fol. 57b), with the name of Forest as composer, is to be found in its entirety at Modena[1]) where it is ascribed to Dunstable. The only other composition in the collection of which other copies have been traced is the *Qualis est dilectus meus* (No. 64) on fol. 56b—57a, which occurs in the Trent MS.[2]) as anonymous, and in the Modena MS.[3]) as by Palmier.

The great interest to Englishmen of the above list is the occurence in it of a »Roy Henry« as the composer of a three-part *Gloria*, *Sanctus* and *Benedictus*. Who is this royal composer? At a first glance one might be inclined to identify him as Henry VIII, who is known to have composed »two whole Masses« which were often sung in the Royal Chapel. But there are difficulties in the way of this theory. The general style of the handwriting and notation point to its being of an earlier date than the accession of Henry VIII (1509) and even if this evidence were met by the argument that the MS. might be the work of some country scribe, the undoubted fact remains that the composers — so far as they are known — belong to an earlier period, and that there is a striking absence from the list of names of any of those usually found in the few early 16th century musical manuscripts which have survived the ravages of the Reformation. In this respect the Old Hall MS. may be compared with the Fairfax MS.[4]) and with the fine MS. preserved at Eton College. Of the names contained in the former, not one is to be found in the Old Hall volume, and of those in the latter only Dunstable (in the lost portion of the MS.) and Lambe occur in the volume now under consideration. In my notes on the Eton MS.[5]) I tentatively identified Walter Lambe as a scholar of Winchester of that name who was admitted to the College at the age of 13, subsequently becoming a scholar and fellow of New College, Oxford. A composer of the same names appears in »An Inventarye of the Pryke Songs longynge to the Kyngys College in Cambryge« in 1529[6]) and a William Lambe appears among the Gentlemen of the Chapel Royal attending Henry VIII at the Field of the Cloth of Gold[7]). If either

1) Bibl. Est. Cod. VII. H. 15. 2) Trent Cod. 1049, fol. 337b.

3) Bibl. Est. Cod. VI. H. 15, fol. 109.

4) Brit. Mus. Ad. MS. 5465, described in Burney, III, 539—6.

5) *Archaeologia*, Vol. LVI. 6) Printed in *The Ecclesiologist*, April, 1863.

7) Brewer, *Letters and Papers of the Reign of Henry VIII*, vol. III, part I, 245.

of these individuals is the Lambe of the Old Hall MS. it would be evidence in favour of Henry VIII's claim, and would date the MS. later than its general appearance seems to justify, but a piece of evidence has turned up which shows that the Walter Lambe of the Eton MS. was probably an earlier composer than the Winchester scholar could have been. But of this more will be said presently. If the »Roy Henry« of the Old Hall MS. is not Henry VIII, he must evidently have been either Henry VII or Henry VI. Of the private life of the former we practically know so little that it would be unsafe to allege that he may not have been a composer. His biographers never credit him with the possession of much personal accomplishment, though he was certainly an encourager of art and literature so far as they did not encroach too much on his ruling passion of avarice. As to his relationship to music it is noticeable that in 1486 he recalled from Lucca the great English theorist John Hothby,[1]) who seems to have died in England in the following year, before he had time to make any mark on the music of his native country. But if Henry VII wrote the two compositions of the »Roy Henry«, the same difficulty meets us that none of the other known composers of his reign are found in the Old Hall MS. We are therefore thrown back on Henry VI, the gentle and cultivated monarch, more monk than king, whose ill-fortune it was to rule England for the greater part of the disastrous 15th century. Of him, thanks to his biographer John Blakman, we possess a tolerably perfect picture, yet although many details of his private life have come down to us, it is nowhere stated that he was a practical musician. In his foundation of Eton, indeed, he evidently paid great attention to the art, the original statutes providing for »4 clerks skilled in chant, of whom one only, the organist may be married« and that »there shall be 16 poor choristers under twelve years of age, to sing in church and to serve Mass daily«. The scholars were also to be »poor and needy boys of good character, with a competent knowledge of reading, of the grammar of Donatus, and of plain song«; before leaving school in the afternoon they were to sing an Antiphon of the Blessed Virgin and in the evening to say the Lord's Prayer in church and sing an Antiphon before the image of Our Lady. That the qualification of the ten fellowships founded by the King was also, in part at least, a musical one, is shown by Blakman's account that Henry, in selecting his fellows, »looked more to their learning than to their musical acquirements«[2]). It is a matter of common notoriety that very shortly after Henry's tragic death in 1471, he began to be looked upon as a Saint, and that a special cult for him sprang up at St. George's Chapel, Windsor, so it would not be an improbable

1) *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* for 1893.

2) G. Blakman, *De virtutibus et miraculis Henrici VI.*, *ed.* Hearne, I, 296.

hypothesis to assume that the two numbers of the Mass in the Old Hall MS., even if not actually the composition of the King himself, may have been the work of some member of the Windsor choir and have passed under the name of the monarch who both in his life and after his death was so intimately associated with the place.

But these two compositions by »Roy Henry« are not the only evidence to connect the volume with a period in which, if Henry VI was not himself living, his memory was yet green. No. 106 (fol. 89b) in the MS. is a three-part motet by Damett, in which the voices, according to the fashion of the 15th century, sing different words simultaneously. The treble part is as follows: —

Salvatoris mater pia
mundi hujus spes Maria
ave plena gracia.
Porta celi templum dei
portus maris ad quam rei
currunt cum fiducia.
Summi regis sponsa digna
cunctis clemens et benigna
operum suffragio.
Cecis lumen claudis via
nudis Martha et Maria
mentis desiderio.
Inter spinas flos fuisti
sic flos flori placuisti
pietatis gracia.

Verbo verbum concepisti
regem regum peperisti
virgo viro nescia.
Tutrix pia tui gregis
memor sis Henrici regis
pro quo pete filium.
Ut exutus carne gravi
vite scriptus sit suavi
post presens exilium
Regis nostrique regina
Ora natum ut ruina
relaxetur debita.
Et regnare fac renatos
a reatu expurgatos
pietate solita.

This prose occurs, according to Mone[1]) in a 14th century MS. in the Seminary at Trent, but it is a curious fact that in the version printed by him, the lines here printed in italics do not occur, their place being taken by others which have no allusion to King Henry. The words sung by the Medius voice have apparently not been found in any other MS. They are as follows: —

[Sancte] Georgi deo care
Salvatorem deprecare
ut gubernet Angliam.
Ipsum teque commendare
Valeamus et laudare
deitatis graciam.
Tu qui noster advocatus
es jus tui patronatus
defendas ab hostibus.
Et Anglorum gentem serva
pace firma sine guerra
tuis santis precibus.

Miles fortis custos plebis
Sis Henrici nostri regis
presens ad consilium.
Contra hostes apprehende
arma scutum archum tende
sibi fer auxilium.
Gloriosa spes Anglorum
audi vota famulorum
tibi nunc canencium.
Per te nostrum ut patronum
Consequamur pacis donum
in terra vivencium.

1) *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, II, 317. A version is also printed, from a Brigittine Missal, in A. de Balinghem's *Parnassus Marianus* (Douay, 1624). In this latter the three lines *Verbo verbum . . . viro nescia* occur.

These verses can hardly have been written except during the reign of Henry VI, and moreover they point directly to some especial patronage of St George of a closer nature than that exercised by the Saint as the protector of England. The expression *vota famulorum tibi nunc canencium* seems to have a more intimate sense than that of a mere general invocation by English singers to the Patron Saint of the country. Guided by these slight clues it seemed not improbable that the MS. might have been the work of some of the musicians attached to St George's Chapel, Windsor, in the 15th century, and it was here, if anywhere, that more would be found as to this long string of hitherto unknown composers. Unfortunately at present our information as to the early history of St George's is rather meagre and has principally to be gleaned from Le Neve[1]), Ashmole[2]) and Pote[3]). The Chapel was built by Edward III, after the foundation of the College to which it was attached, and which consisted originally of a Custos (who became Dean under Henry VI), 12 Secular (Major) Canons, 13 Priests or Vicars (Minor Canons), 4 Clerks, 6 Choristers and 26 Alms-Knights. The College was practically re-founded by Edward IV, who increased the numbers of both the Clerks and the Choristers to 13. In Le Neve's *Fasti* are given lists of the Canons, among which occur the names of Thomas Damet or Dannet, Thomas Danet, Daneth or Danett and Nicholas Sturgeon. It is at present doubtful whether Damet and Danet are one and the same person, and for the purpose of these notes it will therefore be best to treat them as two individuals. Of Thomas Damet little is known. He is described in a Patent of Henry VI as one of the chaplains of the Royal Chapel, and was appointed on 16 Feb. 1430—31 to a Prebend in St George's Chapel, vacant by the resignation of John Snell. On 5 Aug. 1436 there are two entries in the Patent Rolls referring to him. The first is a grant to Thomas Lyseux, Clerk, of the Prebend of Rugmere in St Paul's Cathedral »which Thomas Damet lately obtained, vacant and pertaining to our donation by reason of the temporalities of the same church being taken into our hand.« The next entry in the same roll is a grant to Richard Wyot, Dean of the Chapel of Humphrey, Duke of Gloucester, of the Prebend which Thomas Damet lately obtained in St George's Chapel, Windsor[4]). From Le Neve's *Fasti* we also learn that the Prebend at St Paul's was obtained by Damet on 22 Nov. 1418. It is significant that in both entries quoted there is no mention of Damet's

1) *Fasti Ecclesiae Anglicanae.* Ed. Hardy, 1854.

2) *Antiquities of Berkshire*, 1719.

3) *History of Windsor Castle*, 1749.

4) Patent Rolls, 9 Hen. 6. Pt. 1. M. 18; 14 Hen. 6. Pt. 2. M. 11. The originals at the Record office have been kindly examined for me by M^r. Hubert Hall.

decease, and it is also curious that he lost both his posts on the same day. What became of him, if the entries do not imply his death, it is impossible to say. With regard to the Windsor Canon with the similar name of Thomas Danet, it will be sufficient here to state that he was Principal of St Alban's Hall, Oxford, in 1468, obtained Prebends at Windsor and Lichfield in October, 1473, was Treasurer of St Paul's in 1478—1479, Prebendary of Lincoln in 1480 and Dean of St George's in 1481. He died at Windsor on 18th Sept. 1483 and was buried in the Chapel; the epitaph on his tomb-stone is given by Ashmole. It would be tempting to identify the Damett of the old Hall MS. and Dean Danett as the same personage, but the evidence is certainly not sufficient to warrant such a surmise.

Of the second name which is found in the MS., and in Le Neve's list, a little more is known. Nicolas Sturgeon first appears at St Paul's Cathedral, where he obtained the Prebend of Reculverland on 6 Nov. 1440. On 23 Feb. 1441—1442 he was appointed Canon of Windsor. On 7 July 1442 he became Precentor of St Paul's, which it might have been thought would have caused his removal from Windsor. But from the Rolls of St George's[1]) it seems that he was Steward (i. e. the Canon in charge of the estates of the college) for the year 1443, and that he was in residence at Windsor in February, April and June in 1444. In the same year a chimney was built to his kitchen, and charged to the College accounts, but disallowed by the Dean, in order not to create a bad precedent! He was resident continuously from January to September 1446, and every month in 1447, and he also kept residence in 1448, 1449, 1450, 1451 and 1452, after which there is a gap in the College Rolls until 1460, when his name is no longer found. From Le Neve we gather that in 1452 he obtained the Prebend of Kentish Town in St Paul's, and the same authority states that he died about June, 1454. That he was dead before 5 Nov. 1461 is evident from an entry in the *Calendar of the Patent Rolls*, 1461—1467, (p. 4) in which John Sturgeon the Elder, citizen and mercer of London, appears as one of the executors of his will. From a number of slight indications, hardly worth calling evidence, but certainly of interest, the conjecture may be hazarded that this Nicolas Sturgeon, was intimately connected with the Old Hall MS. Anyone accustomed to the minute examination of Manuscripts will know that the secrets of their origin are often to be gathered from very slight indications, such as are apt to be overlooked at a first glance. The scribbled words with which a scribe tried a new pen, little flourishes, abbreviations and such slight clues, often very insignificant in themselves,

1) I am indebted for these facts to the Rev. J. N. Dalton, Canon of St. George's, Windsor.

when taken together may lead to very important deductions. Now in the Old Hall MS. the names of the composers are generally given in two forms, either on little labels in the margin or in bold black letters at the tops of the pages. The only exception to this plan is in the unfinished *Sanctus* by Sturgeon (No. 109) on fol. 92b. In this the initial S is very rudely executed — evidently by the same hand that has written the music, and quite different in style to the other capitals in the book. Embedded, so to speak, in this initial the name »Sturgeon» is written very small, while a rude sketch of a tonsured head forms one of the ornaments of the letter itself. Again, in most of Sturgeon's compositions the surname is given alone, without any accompanying initials, but at the head of the imperfect Creed (No. 66) on fol. 58b a rather curiously formed »N« precedes the surname. On fol. 91b (No. 108) the composer's name is followed by an elaborate paraph (the upper part of which has unfortunately been cut by a former binder) — the only instance throughout the MS. of such an ornamentation. Nor is this all. In the margins of the Creed (No. 61, fol. 52b, 53a) the name »Sturgion« has been scribbled four times; the same hand has written »Sturgion« twice in the margin of fol. 98a, the only other instances of such scribbles being the names »Lovell« at the head of fol. 71b, »Danley« in the margin of fol. 72a, »Bittering« in the margin of fol. 73a, and »Strangman«, which occurs four times in the same hand at the top of fol. 92a. It would not be right to lay too much stress upon these slight points, but at the same time it is not going too far to hazard the conjecture that they may indicate that Nicolas Sturgeon was either the possessor of the volume or that (even if he was not the actual scribe of some portions) it was written under his immediate supervision.

Turning from these two names to those of the other composers whose works are found in the collection, there are only a very few of whom anything definite is known. It is singular that the one composition by Dunstable should appear without that celebrated master's name, but on the other hand there are a number of pieces by Leonel and two by Forest, both of whom are mentioned in Hothby's *Dialogus in Arte Musica*, and who are both represented in the Trent, Modena, and Bologna collections. Of the other names the only ones as to which any information is forthcoming are Walter Lambe and Mayshuet. In the great Eton MS., as has been already mentioned, a Walter Lambe is found who was tentatively identified as the person of that name admitted to Winchester from Arundel, aged 13, in 1500, subsequently becoming a scholar and fellow of New College, Oxford in 1510—1511. But this individual obviously will not agree with what seems to be the date of the Old Hall MS., and it is more probable that he is to be identified as

the Walter Lambe whose name occurs in a list of the clerks of St George's, Windsor from 1468 to 1479. The same list — which has been supplied me by Canon Dalton — contains a Richard Meryhurst or Mayshurst, a name which bears a suspicious resemblance to the Mayshuet who set the very curious compositions at the end of the Old Hall MS. The information we at present possess as to the staff of St George's during the 15th century is very fragmentary, and it is possible that when the work of arranging and examining the college muniments is completed further details may come to light as to the composers of the collection. It would be especially interesting if the name of Lionel Power should be discovered, for though he seems to have been one of the most productive of the English musicians of the day and his compositions are frequently met with in nearly all the few contemporary collections that have come down to us, absolutely nothing is at present known as to his biography.

The text of the Old Hall collection presents some interesting features which may be briefly referred to. The settings of the *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei* generally follow the accepted versions; but in two instances, the *Gloria* by Pycard on fol. 23 b and that by Queldryk on fol. 25 b farcings are introduced. The Antiphons of the Blessed Virgin follow, with very slight verbal differences, the use of Sarum. On fol. 37 a is the following imperfect sequence, which I have not succeeded in identifying:

. . . . . et propicia
nobis portis salutaris
des amena gaud[ia]

. . . . . salvatoris
salve salutifera
spes Maria peccatoris
virgo et puerpera.

Venter tuus o puella
thalamus palacium
aula domus templum cella
civitas sacrarium.

Vitis via rosa stella
margarita lilium
digna dignis interpella
pro indignis filium.

. . . . . salvatoris
te celestis stella roris
plenam fecit gracie.

Vas virtutum vas honoris
tua nostri des doloris
levamen clemencia.

Per te clemens sic letemur
ut a sordibus privemur[1])
et hostis versucia.

On fol. 37 b. There is another unidentified fragment:

Salve mirifica virgo flos virginum
Salve mirifica medela criminum
humani . . . .

1) *Primemur* in the Ms.

On fol. 40a is the following:

Salve porta paradisi
qui peccatis sunt illesi
feras hiis solacium
et qui mente te fideli
laudat jubilando celi
leves ad palacium.
Mater Christi.

On 40 b is a setting of the following sequence, which has been printed by Danko from the Officium Rakoczianum (Styrae 1732) in which it occurs with three more verses [1]). It is also to be found in French 17th and 18th century books as a Processional to the Blessed Virgin in times of pestilence [2]).

Stella celi extirpavit
quae lactavit dominum.
Mortis pestem quam plantavit
primus parens hominum.
Ipsa stella nunc dignetur
sidera compescere
Quorum bella plebem cedunt
dire mortis ulcere.

The words of Damett's three-part motet on fol. 89 b have already been given. The following apparently have not been printed in any collection:

I.

Alma proles regia
celi imperatrix
omni plena gracia
mundi dominatrix.

Que misericordie
fontem genuisti
ac tocius gracie
rivum peperisti.

Venam fontis aperi
mater pietatis
ut qui sumus miseri
mersi in peccatis.

Consequamur veniam
et da prece pia
veram penitenciam
dum sumus in via.

Quid agemus miseri
opem sine gabis
Heu perimus perditi
te dum elongabis.

Nescit tua pietas
succursum negare
illis quos humilitas
cogit postulare.

O immensa bonitas
matris salvatoris
O magna securitas
pii petitoris.

Hec vota petencium
solet prevenire
atque penitencium
luctus delinire.

Jhesu serva servulos
tue pie matris
quos a labe liberos
in conspectu patris.

Dones frui gloria
tante majestatis
quo regnas in secula
regno claritatis.

(fol. 90 b.)

1) *Vetus Hymnarium Ecclesiasticum Hungariae*, Buda Pesth, 1893.
2) Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*, Louvain, 1892—1897.

II.

Christi miles inclite
Georgi sanctissime
qui es decus militum
celum nunc inhabitas
ubi tua sanctitas
choro fulget martirum.

Quicquid tu oraveris
impetrare poteris
propter tua merita
regnum serves Anglie
que non ruat misere
nostra per demerita.

Matris tocius gracie
instes tu clemencie
ferat ut auxilium
terram suam protegat
Regemque custodiat
ab incursu hostium.

Virgo decus virginum
regis sis refugium
quem serves ab hostibus
quicquid vis ut faciat
semper tibi placeat
in ipsius actibus.

O columpne auree
pacem veram poscite
nostris in temporibus
date seu victoriam
et post mortem gloriam
regnis in celestibus.

(fol. 91 a.)

III.

Salve mater domini
que spes es salutis
qui contrivit moriens
jugum servitutis.

Juva nos in tempore
nostre servitutis
nos in celum subleva
gradibus virtutis.

Salve cujus gracia
veniam moretur
fidemque catholicam
pie confitetur.

Tuis virgo precibus
meritisque detur
ut quod eva perdidit
per te reformetur.

Salve per quam domino
pie confitemur
cujus ope veniam
consequi meremur.

Tuis sanctis precibus
mater adjuvemur
ut cum tuo nato
semper colletemur.

(fol. 91 b.)

IV.

Salve templum gracie
templum sanctitatis
templum Sancti Spiritus
templum majestatis.

Salva nos te rogamus
salva tutrix gratis
ut sortiri valeamus
regnum cum beatis.

Ave virgo virginum
nostri miserere
languescentis anime
morbos intuere.

Tu miserta miseris
et compassa vere
morbi causa auferens
mentibus medere.

Et cum judex advenit
judicis ad dexteram
jube nos venire.

(fol. 92 a.)

V.

[Car]bunculus ignitus Cilie
flammas vibrans lucis eximie
noctis latebris fulgor Anglie
lucerna decoris ecclesie.

Gemma radians Cantuarie
orbis jubar jugis memorie
Thomas celice sidus patrie
virtute rutilans constancie.

Claritatis cujus egregie
splendor vera norma justicie
sed et speculum consciencie
sed hiis qui clero prosunt hodie.

En propter Christi testimonium
ecclesie quoque zelum pium
durum fastigium obprobrium
archipraesul menthis absinthium

Tam cognacionis quam proprium
fert equanimiter exilium
precum prohibitum suffragium
nusquam animum reddens varium.

Propter injuriam tedium
donec in genetricis gremium
spersum dans cerebum per gladium
sic complesset martir martirium

Sed hec reprobor nequicia
comitans sancti desideria
mensura propter temporalia
eya multiplicant celestia.

Magnificatur quo leticia
qui digna meritorum premia
reportans in sanctorum gloria
fortis agonis pro victoria
celica coronantur curia.

(fol. 109 b.)

VI.

Mater munda pro renatis in unda ora devota filium propicium et patronum precii nostri bonum ut post hoc miserum exilium assit solamen flebilium ac nobis captivis ne mundatis oneribus duris diu mancipatis donec amore antiquo dum nostrum sit pium predium et hujus vite passu finito spem fulciti sponsoque petito Cerberi tetri faucibus exuti leti curramus ad celi gaudium ubi matre cum prole justicie sole dempti mesticia personamur celesti gloria. (fol. 110 a.)

VII.

Evi Katerina solennia 1)
cujus sunt vota celo perhennia
que costi regis sola fuit filia
de cujus ortu tota gaudet Grecia.

O tante indolis fides eximia
cujus constancie tanta stat energia
dum scevi judicis non pavet devia
ferri carnitis [sic] rotarum machinamina.

O Katerina pascam [sic] in ergastalo columbe specie per dona celica huic judicatur ad mortis jacula dum decollatur lactis manant flumina. Que precabatur pro quibus ledunt tristicia propiciatrix et consolatrix sit nobis per omnia. Amen.

(fol. 110 b.)

VIII.

Virginalis concio virgini canonice martirem constancia martirem non sinite que martirum et virginum constancia inbumum [sic] floruit prevaluit et viguit astancia versucia deleta en atleta sine meta regni solio gaudet cum Dei filio.

O Katerina stabilis fide laudabilis pro genie amabilis in specie nos amari collaudari juva Dei facie. Amen. (fol. 111 a.)

---

1) The text of VII and VIII is more than usually corrupt and no attempt has been made to correct the mistakes of the copyist of the MS.

IX.

Are post libamina
odas atque carmina
  laudis jubilemus
cujus finis bonus est
ipsum bonum superest
  totum ut laudemus
vocis modulacio
sicut jubet racio
  concinat cum corde
prevalet ignorancia
ceca arrogancia
  involuta sorde
cantatores sunt plerique
quorum artes sunt inique
  vanam querunt gloriam
libens cane non inane
propter Deum ut in evum
  ducaris in patriam
armonias mellicas
demus yperliricas
  tono cum jocundo
nullus nostrum properet
aut sonum anticipet
  sed semper ascultando
practicus insignis
gallicus sub gallicis
  hemus hunc discantavit
cantum sed post reformavit
latini lingua anglis
sepius fit amena
reddendo Deo gracias.

(fol. 111 b.)

X.

Nunc surgunt in populo
  viri mercatores
aurum mutant optimum
  in stannum et flores
odorantes dulciter
  in pravos fetores
hi dicuntur ni fallor
  plerique cantores
cum vident in medio
  aliquem magnatum
cantum querunt optimum
  sibi valde gratum
notulas multiplicant
  et repetant cantatum
non amore Domini
  puto sed magnatum
vos tales ypocrite
  numquid aspexistis
sanctum evangelium
  quo perlegistis
vere dictum Domini
  loquentis de istis
Amen vobis dicitur
  mercedem recepistis.

(fol. 112 a.)

XI.

Post missarum solennia
divina post eulogia
voce cum dulciflua
decantemus cantica
flagitantes Dominum
fontem bonorum omnium
ut nostrum gregem vitere [sic.]
velud et dirigere
in nos dornas [sic.] inserere [sic.]
et ne nos abadere
pie presul studeas
deliros ut corigas
obstinatos mollias
conversos et foveas
et privatos lumine
caro ditamine.
Rex fulgens in apice
habenas reipublice
moderans eximie
cavenda docens patile
qui das justis dindima
salvatis agalmata.
Da nos ita psallere
et laudis musas prodere
per odas iperliricas
ut demus Deo gracias.

(fol. 112 b.)

It does not fall within the scope of these notes to discuss the many points of interest raised either by these extremely curious verses, or by the

still more interesting examples of the music which Miss Stainer has most kindly scored and which will be found in Appendix II. It is hoped that enough has been said to show that the Old Hall MS. is by far the most important collection of English 15th Century music which has hitherto been discovered, and that taken in connection with the Trent and Modena MSS. and the somewhat later collection at Eton College we now possess an amount of material for studying the position of English music during the 15th Century which no future historian can afford to neglect. My thanks for much help are due to Canon Dalton and Mr. Hubert Hall (of the Record Office), and especially to my colleague Mr. G. F. Warner and to Miss Stainer and her brother; also to the Very Rev. the President of St. Edmund's College, who has allowed me to study the MS. at my leisure.

Appendix I.

Thematic List of the Contents of the Old Hall Ms.*)

1. 1a.
Qui tollis peccata

2. 1b.
Pax hominibus bone voluntatis

3. 2a-3a.
Contratenor.
Et in terra pax

4. 3b-4a.
Et in terra pax

5. 4b-5b.
Cooke.
Et in terra pax

6. 5b-6a.
...tzleyn.
Et in terra pax

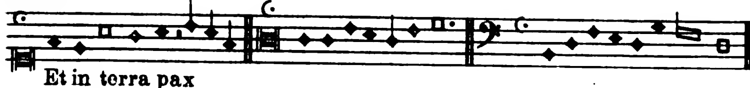
7. 6b-7a.
Sturgeon.
Et in terra pax

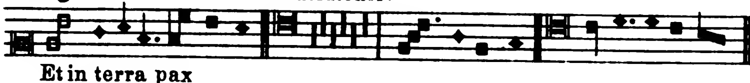
8. 7b-8a.
Damett.
Et in terra pax

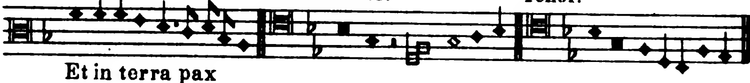
9. 8b-9a.
Burell.
Et in terra pax

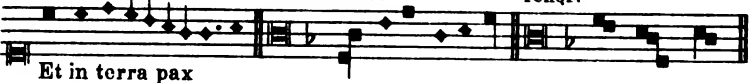
10. 9b-10b.
Damett.
Et in terra pax

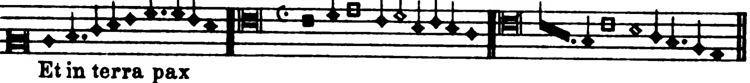
*) In the following list the full red notes of the original are printed as angular void black, the void red as round void black, and the few void black notes of the original are indicated by a parenthesis placed above the stave.

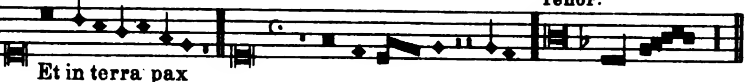
11. 10b–11b.


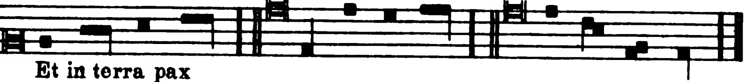
12. 11b–12a.


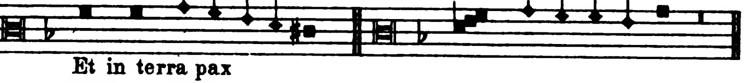
13. 12b–13a.


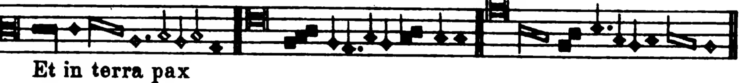
14. 13b–14a.


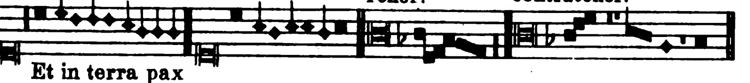
15. 14b.


16. 15a.


17. 15b–16a.


18. 16b–17a.


19. 17b–18a.


20. 18b–19a.


21. 19b–20a.
Contratenor. Tenor.
......terra pax

22. 20b–21a.
Leonel.
Contratenor. Tenor.
Et in terra pax

23. 21b–22a.
Pycard.
Tenor.
Et in terra pax

24. 22b–23a.
Pycard.
Et in terra pax
Tenor et Contratenor in uno unus post alium fugando quinque temporibus.
Solus Tenor.

25. 23b–24a.
Pycard.
Tenor.
Et in terra pax
Johannes Jhesu care
Contratenor. Alius Contratenor. Solus Tenor.

26. 24b–25a.
Rowlard.
Contratenor. Tenor.
Et in terra pax

27. 25b–26a.
Queldryk.
Et in terra pax
Contratenor.
Tenor.

28. 26b–27a.
Gervays.
Contratenor.
Et in terra pax

29. 27b–28a.
Contratenor. Tenor.
Et in terra pax

30. 28b.
Contratenor.
... a pax hominibus
[rest missing]

31. 29a.
[missing]
Contratenor.
Et in terra pax
[Tenor missing]

Pycard.
32. 29b–30a.
Et in terra pax

Contratenor. Tenor.
Hic sunt duo cantus in uno triplo unus post alium fugando sex temporibus.

Cooke.
33. 30b–31a.
Et in terra pax

Contratenor. Tenor.

Damett.
34. 31b–32a.
Tenor.
Et in terra pax

Cooke.
35. 32b–33a.
Contratenor. Tenor.
Et in terra pax

Damett.
36. 33b–34a.
Contratenor. Tenor.
Et in terra pax

Sturgeon.
37. 34b–35a.
Contratenor. Tenor.
Et in terra pax

38. 35b.

[Gaude Mari]a laude genitrix

[Incomplete, beginning and end.]

39. 36a. [A few notes of the end of a 3 part composition.]

Leonel.

40. 36a.

Ave regina celorum

41. 36b.

Regina celi letare

42. 37a.

...et propicia nobis portis salutaris

43. 37b.

...salvatoris te celestis

44. 37b.

Salve mirifica virgo

45. 38a.

[Nesciens Mater......salva]torem seculorum

Leonel.

46. 38a.

Beata progenies

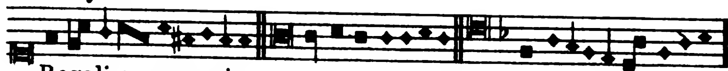
Gyttering.

47. 38b.

Nesciens mater

ffonteyns.

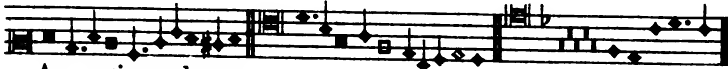
48. 38b.



Regali ex progenie

Cooke.

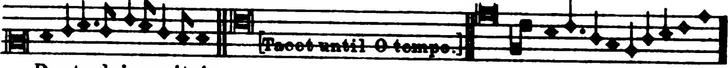
49. 39a-b.



Ave regina celorum

Damett.

50. 39b-40a.



Beata dei genitrix

Damett.

51. 40a.



Salve porta paradisi

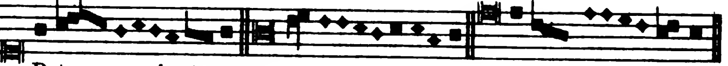
Cook.

52. 40b.



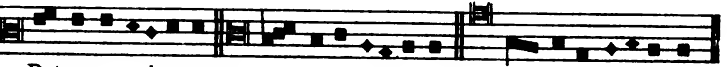
Stella celi extirpavit

53. 41a-42a.



Patrem omnipotentem

54. 42b-43b.



Patrem omnipotentem

55. 44a-45a.



Patrem omnipotentem

Oliver.

56. 45b-46b.

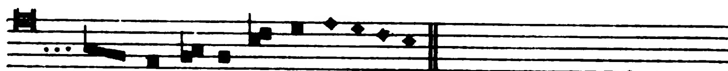


Patrem omnipotentem

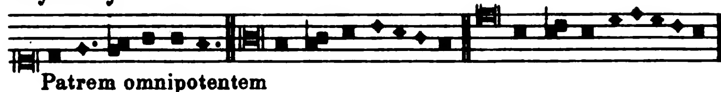
57. 47a-48a.



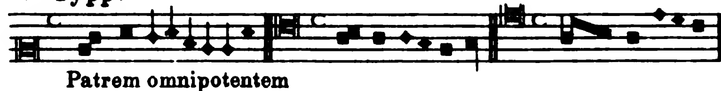
...omnipotentem factorem celi



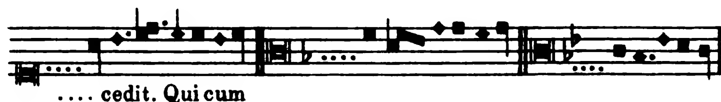
58. 48b–50a. Chyrbury.



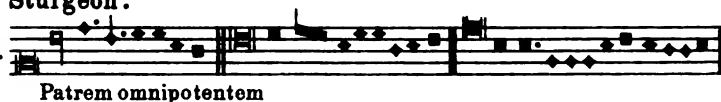
59. 50a–51b. W. Typp.



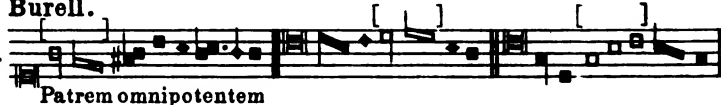
60. 52a.



61. 52b–53b. Sturgeon.
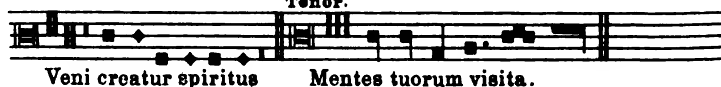


62. 54a–55a. Burell.

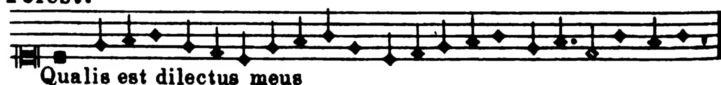


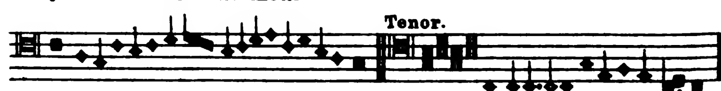
63. 55b–56a. [Dunstable.]
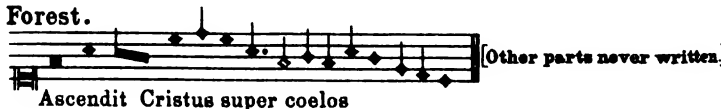




64. 56b–57a. Forest.



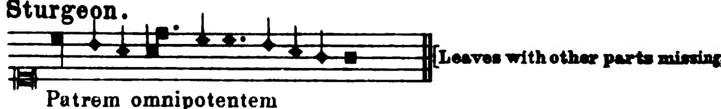


65. 57b. Forest.



[Other parts never written.]

66. 58b. Sturgeon.



[Leaves with other parts missing.]

67. 59a. [missing]

Contratenor. Tenor.

Patrem

68. 59b–60a.

Contratenor.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Damett.

69. 60b–61a.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Lyonel.

70. 61b–62a.

Patrem omnipotentem

Tenor.

71. 62b–63a.

Contratenor.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Canon. Tres cantus in uno reperies. Primus est de tempore imperfecto imperfecti incipiens sine pausa. Secundus de tempore perfecto imperfecti. Tercius de tempore perfecto incipiens cum pausa. Rubie note ante figuram in primo cantu cantentur per proporcionem duplam sesquequartam. In secundo cantu sunt de tempore imperfecto perfecti. Tercio cantentur per proporcionem subduplam sesquenonam. Blodie notule cum pausis ubicunque inveniantur cantentur secundum proporcionem duplam. Rubie note tam vacue quam plene post figuram in primo cantu per proporcionem sesquialteram, in 2º vacue per proporcionem duplam et plene sicud in primo cantu, in 3º vacue per proporcionem triplam et plene sicud in primo et in secundo. Item, primus Cantus est de modo imperfecto. 2us et 3us de modo perfecto. Sed pausa prima reducitur ad proximam pausam sequentem cum duobus vacuis. Item, Tenor et Contratenor sunt de tempore imperfecto perfecti. Notule rubie in Tenore et Contratenore per proporcionem sesquealteram. Et tam rubie quam nigre in Contratenore primi figuras per eandem proporcionem secundum exigenciam figurarum.

Pycard.

72. 63b–64a.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Contratenor.

73. 64b–65a.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Contratenor.

Pycard.

74. 65b–66a.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Contratenor.

Gyttering.

75. 66b–67a.

Contratenor.

Patrem omnipotentem

Tenor.

Excetre.

76. 67b–68a.

Patrem omnipotentem

Contratenor.
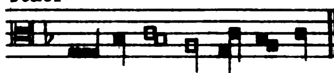
Leonel.

77. 68b–69a.

Contratenor.

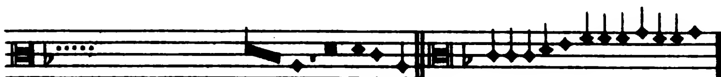
Patrem omnipotentem

Tenor.



Iste tenor cantetur de tercia parte de modo perfecto temporis imperfecti. Et incarnatus de modo imperfecto temporis imperfecti. Et in Spiritum sicut prius. In proporcione dupla generat hic 𝅗𝅥 in proporcione subsexquetercia capiendo talem figuram 𝅗𝅥 ◊ In dupla sexquequarta pernunciant tales ꟷ.

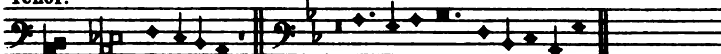
78. 69b-70a.



[Music erased for 5½ lines

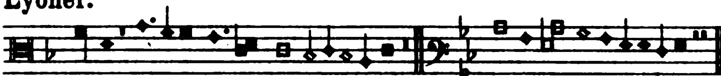
Patrem omnipotentem pilato passus est

Tenor. Contratenor.



Lyonel.

79. 70b-71a.



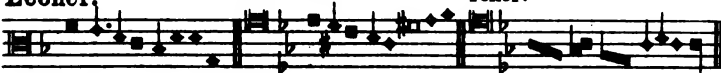
Patrem omnipotentem

Tenor.



Leonel. Contratenor. Tenor.

80. 71b-72a.



Patrem omnipotentem

81. 72b-73a.



Patrem omnipotentem

Tenor. Contratenor.



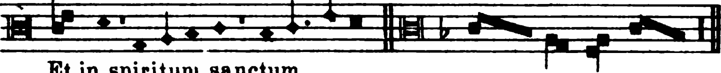
Swynford.

82. 73b-74a.



Patrem omnipotentem

Tenor.



Et in spiritum sanctum

Typp.

83. 74b–75a.

Patrem omnipotentem — Et in spiritum sanctum

Benedicam te domine

Queldryk.

84. 75b–76a.

Patrem omipotentem

[No words]

Pennard.

85. 76b–77a.

Patrem omnipotentem

Tenor. Te jure laudant — Contratenor. [No words] — Solus Tenor. [No words]

86. 77b.

Patrem omnipotentem

Tenor. [other parts missing]

Ultima pausa thesis sit et ars tunc thesis arcis
Et cum pausetur finale tunc medietur.

87. 78a.

.... Ante omnia secula

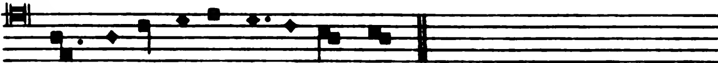
Tenor. [other parts missing]

Cooke.

88. 78b.

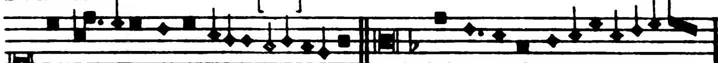
Pat - - rem omni - potentem. E - - - t in u - num.

Tenor.



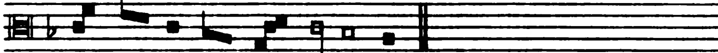
Damett.

89. 79b–80a.



Patrem omnipoten - tem. Et ex patre

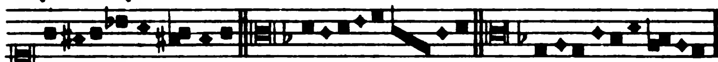
Tenor.



Patrem.

Roy Henry.
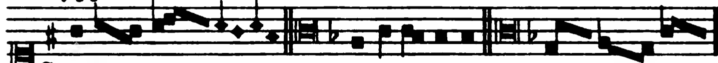
90. 80b.



Sanctus.

W. Typp.

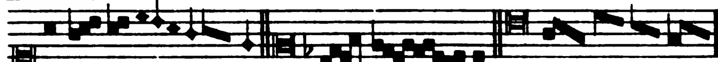
91. 81a.



Sanctus.

Leonel.

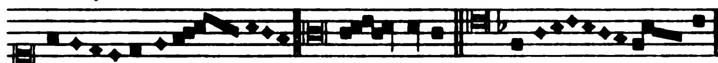
92. 81b.



Sanctus.

Lambe.

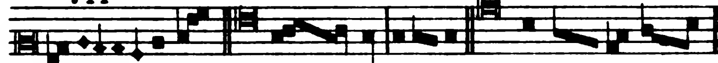
93. 82a–b.



Sanctus.

W. Typp.

94. 82b–83a.



Sanctus.

Leonel.

95. 83a–b.



Sanctus.

96. 84a.



Sanctus.

97. 84b.

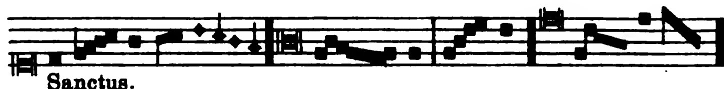


Sanctus.

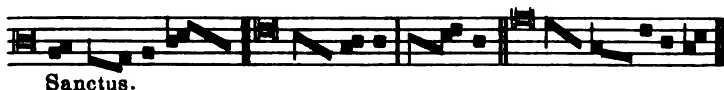
98. 85a–b. R. Chirbury.



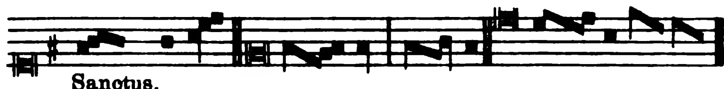
99. 85b–86a.



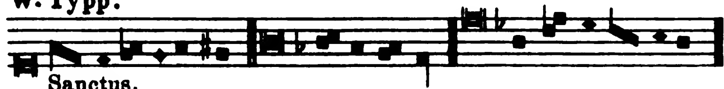
100. 86a.



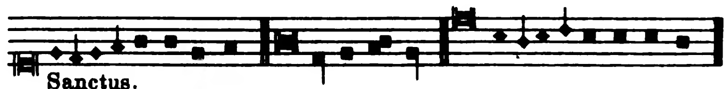
101. 86b.



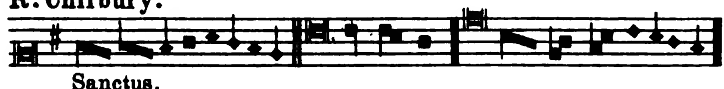
102. 87a. W. Typp.
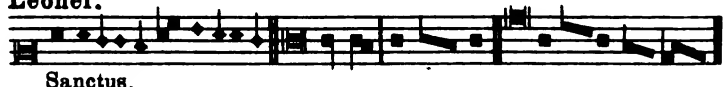


103. 87b.



104. 88a. R. Chirbury.



105. 88b. Leonel.



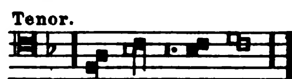
106. 89a. W. Typp.



107. 89b–90a. Damett.

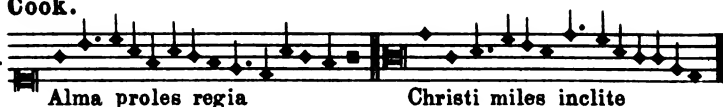


Tenor.



Canon tenoris.
- Primo sicut jacet de modo perfecto temporis imperfecti.
- 2º per dimidietatem.
- 3º per terciam partem.
- 4º per 6am partem.

108. 90b–91a. Cook.



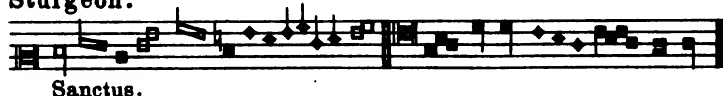


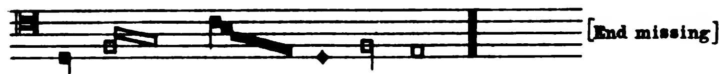
109. 91b–92a. Sturgeon.





110. 92b. Sturgeon.

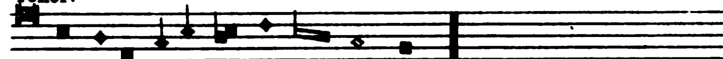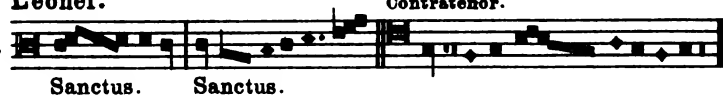




93a blank.

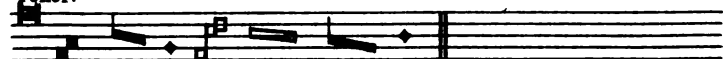
111. 93b–94a. Leonel.



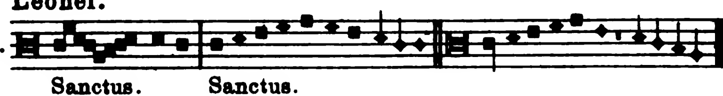


112. 94b–95a. Leonel.





113. 95b–96a. Leonel.



Tenor. Contratenor.

114. 96b–97b. Leonel.

Sanctus.

Contratenor.

115. 97b–98a. Olyver.

Sanctus.

116. 98a–b. Olyver.

Sanctus.

117. 99a. Excetre.

Sanctus.

118. 99b–100a. Tyes.

Sanctus. Sanctus.
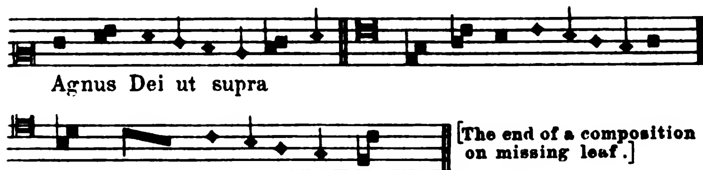
Sanctus. Sanctus. Sanctus.

119. 100b. Pycard.
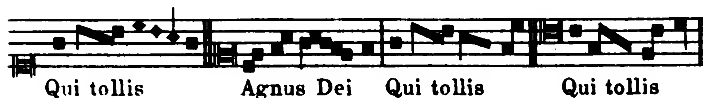
Sanctus. Tenor.

[The other parts (probably two) are missing.]

120. 101a.



121. 101a.

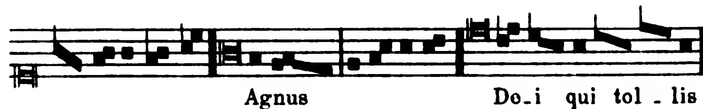


101b–102a blank.
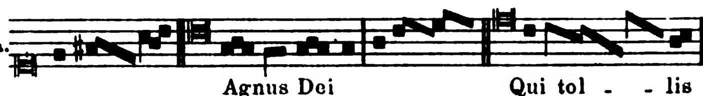
122. 102b–103a.



123. 103a–b.



124. 103b–104a.



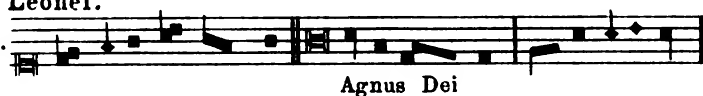
125. 104a.

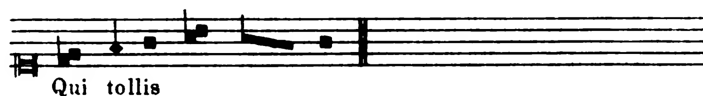
R. Chirbury.



126. 104b–105a.

Leonel.
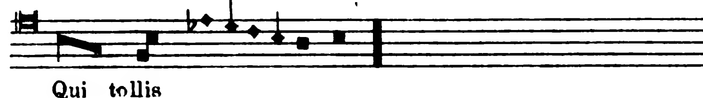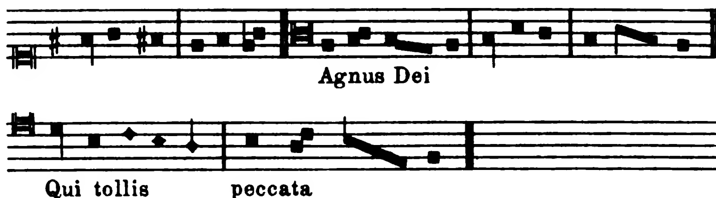




127. 105a.

W. Typp.



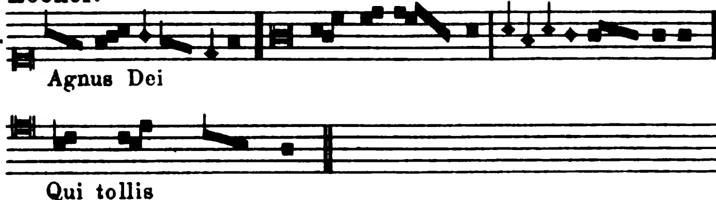


128. 105b.



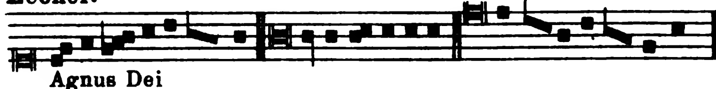
Leonel.

129. 105b–106a.
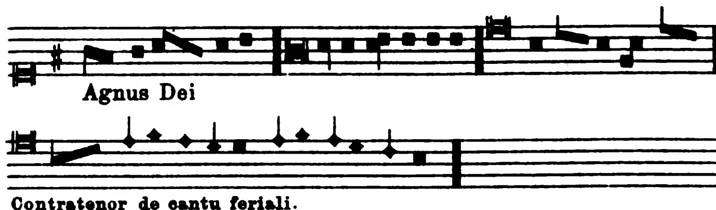


Leonel.

130. 106a.



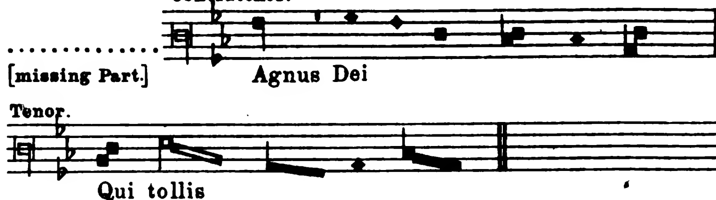
131. 106b.



[missing leaf or leaves.]
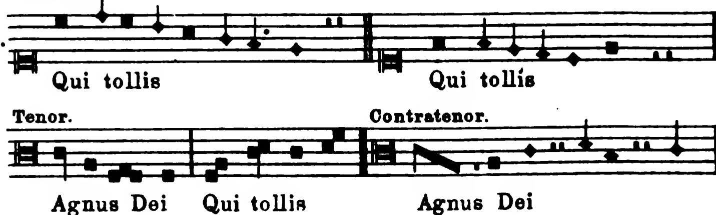
132. 107a.

[missing Part.]
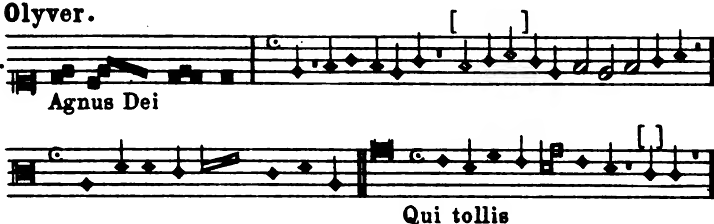


Leonel.
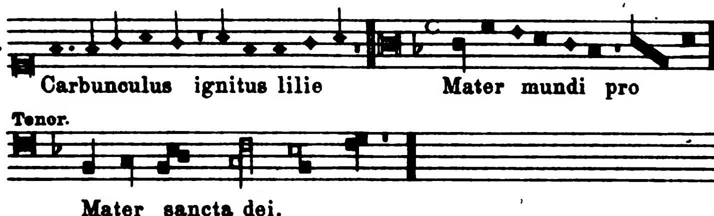
133. 107b–108a.



134. 108b–109a.



135. 109b–110a.



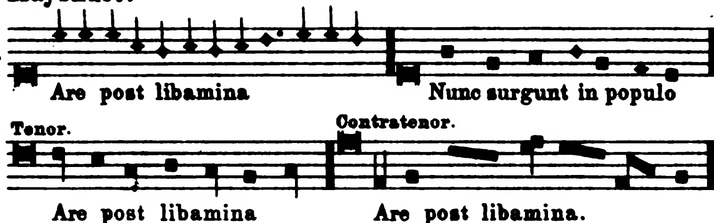
Giteryng.

136. 110b–111a.
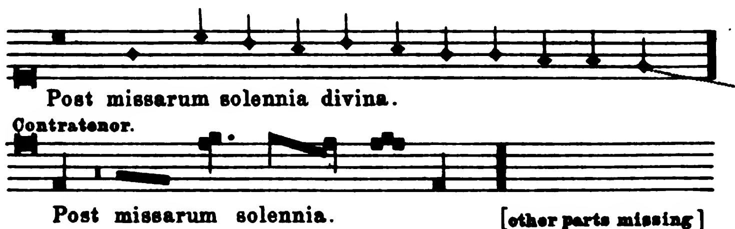


Mayshuet.

137. 111b–112a.



138. 112b.



THE END.

Appendix II.

Five compositions from the Old Hall Manuscript, transcribed in modern notation.

I.

Gloria in excelsis
by
King Henry VI.

NOTE These transcriptions are mainly the work of Miss Cecie Stainer and her brother Mr. J. F. R. Stainer. The time-values of the original have been halved, as is indicated at the beginning of each number. It must also be understood that the slurs show the notes that are in ligature in the Ms. and that tied notes represent one long note in the original. Accidentals by the side of the notes are in the Ms., but those above the notes have been added by the transcribers. The original clefs will be seen in the Thematic Index (Appendix I).

te, glori - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop -

- - ter mag - nam glori - am tu - am, Do - mi - ne De -

us, Rex coe - les - tis, De - us Pa - ter om - ni -

po - tens, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

Je - su Chris - te. Do - mine Deus Agnus De -

*) *D* and *F* quavers are crotchets in the Ms.

-i, Fi - li - us Pa - tris, Qui tol - lis

Qui tol - lis

Qui

pec - ca - ta mun - di, Mi - se - re -

tol - lis

-re no - bis, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, Qui se -

des ad dexteram Pa - tris, Mi - se - re - re no -

*) is G in Ms.

- - bis, Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, Tu

so - lus Do - mi - nus, Tu so - lus al - - tis - si -

mus, Je - su Chris - te, Cum San - cto Spi - ri - tu in

glo - ri - a De - i Pa - tris A - -

A - - -

A - - -

- - - - - - - men.

- - - men a - - men.

- - men a - - - - men.

II.

Ave regina coelorum
by
Leonel.

mun - do lux est or - - ta.

A - ve glo-ri-o - sa su - per om -

nes spe - ci - o - sa. Val - le

val - le de-co-ra et pro no - bis sem - per Chris-

- - - tum ex - o - ra.

III.
Sanctus and Benedictus
by
King Henry VI.

𝅗𝅥 = ● of Ms.

[Treble.]

[Alto I.]

[Alto II.]

Sanc - - - - tus, Sanc -

- - - tus, Sanc - - - -

- - tus Do - mi - nus De - us

Sa - - - - - - ba - oth.

*) *G* in Ms.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo -

ri - a tu - - a. O - - - -

- - san - na in ex - cel -

- - - - - - sis. Be -

ne - dic - - - tus qui

ve - - nit in no - mi - ne

Do - - - mi -

- - ni. O - - san - - - na

in ex - cel - -

- - - - - - sis.

IV.

Salvatoris mater pia
by
Thomas Damett.

𝅗𝅥 = ● of Ms.

[Treble.] Sal - va - to - ris ma - ter pi - -
[Alto.] Sanc - te Geor - gi De - o ca -
Tenor.

a mun - di hu - jus spes Ma - ri - a
re sal - - va - - to - rem *) de - pre -
Be - - - - - ne - - -

a - ve ple - na gra - ci - a Por - ta ce - li
ca - re ut gu - ber - - net
dic - - - - - tus

tem - plum De - i por - tus ma - ris ad quam
An - - - gli - am. Ip - sum te -
Ma - -

*) This bar is *D*, *C*, *B* in the Ms.

re - i cur - runt cum fi - du - ci - a. Sum -

que com - men - - da - - re

ri - - - - - ae

mi re - gis spon - sa dig - na cunc - tis

va - le - a - mus et lau - da - re

cle - mens et be - nig - na o - pe - rum suf -

De - i - ta - tis gra - ci - am. Tu

fi -

- fra - gi - o. Ce - cis lu - men clau - dis vi - a

qui nos - ter ad - vo - ca - tus

- - - - li - - - us.

nu - dis Mar - tha et Ma - ri - a men - tis de -

es jus tu - i pa - tro - - na -

si - de - ri - o. In - ter spi - nas flos fu -
tus de - - fen_das ab hos - - ti -
qui

- is - ti sic flos flo - ri pla - cu - is - ti pi - e -
bus. Et An - glo - rum gen - tem ser_va
ne

ta - tis gra - ci - a ver_bo ver_bum con_ce_
pa - ce fir - ma si_ne guer - ra tu_

pis - ti re - gem re - gum pe - pe - ris_ti vir - go
is sanc - tis pre - ci - bus. Mi - les for - tis

vi - ro nes_ci_a. Tu - trix pi - a tu - i
cus - tos ple - bis sis Hen_ri - ci nos - tri re - gis pre_

gre - gis me - mor sis Hen - ri - ci re - gis pro

- - sens ad con - si - li - um. Con - - tra

quo pe - te fi - li - um. Ut ex - u-

hos-tes ap - prehen - de ar - ma scu - tum ar - chum ten -

- - tus car - ne gra - vi vi - te scrip - tus
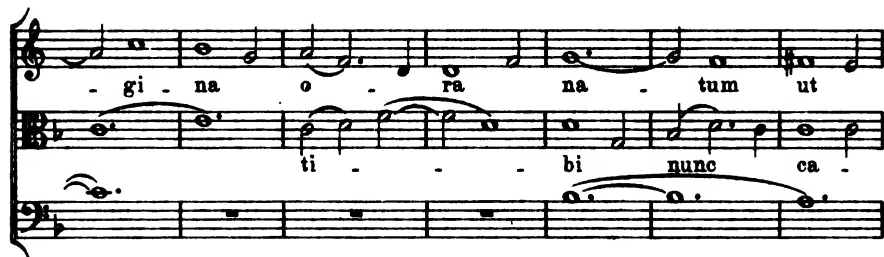
de si - bi fer au - xi-li - um. Glo - ri - o -
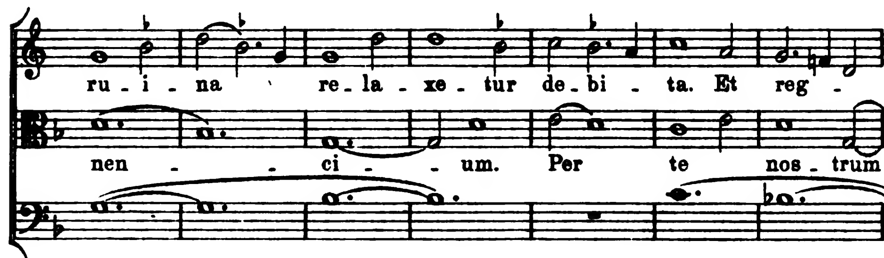
sit sua - vi post pre - sens ex -
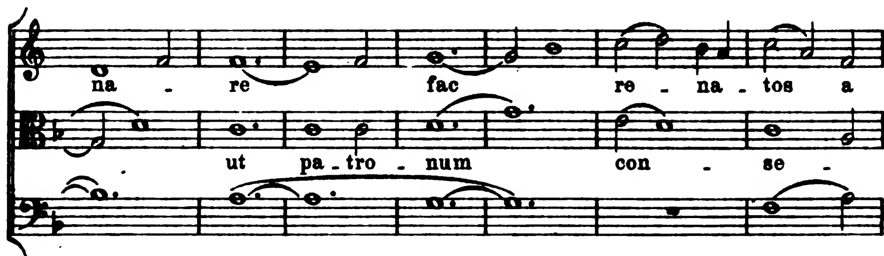
- sa spes An - glo-rum au - di vo -
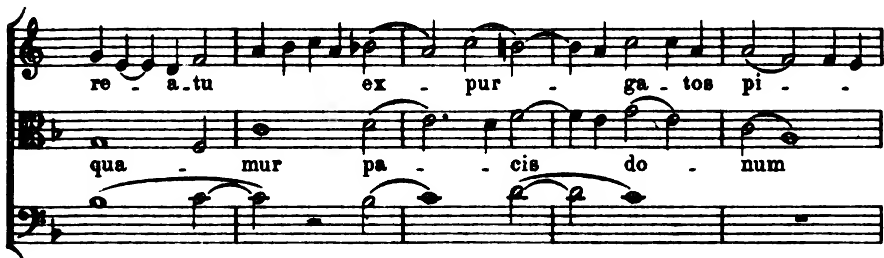
i - li - um. Re - gis nos - tri - que re -
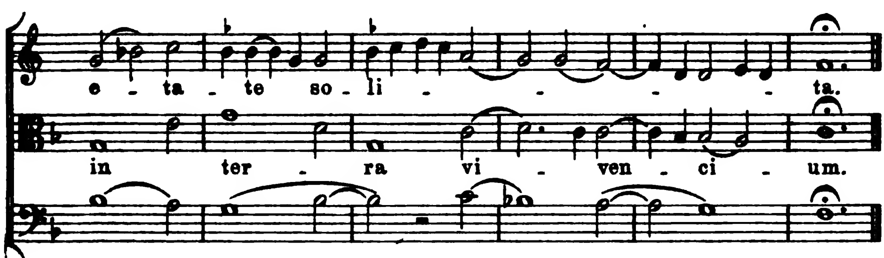
- fa fa - mu - lo - - rum


- gi - na o - ra na - tum ut
ti - - - bi nunc ca -


ru - i - na re - la - xe - tur de - bi - ta. Et reg -
nen - - ci - - um. Per te nos - trum


na - re fac re - na - tos a
ut pa - tro - num con - se -


re - a - tu ex - pur - ga - tos pi - -
qua - mur pa - - cis do - num


e - ta - te so - li - - - - ta.
in ter - ra vi - ven - ci - um.

V.

Are post libamina
by
Mayshuet.

𝅗𝅥 = ♩ of Ms.

[Treble I.] A-re post li-ba-mi-na o - das at-que car- mi-na laudis ju - bi - lemus cujus fi-nis bonus est ip - sum bonum su-

[Treble II.] Nunc sur - gunt in po - pu - lo vi - ri mer-ca - - to - res aurum mu-tant

[Contratenor I.]

Contratenor [II.] A - - - re post li - - - - - ba - -

Tenor. A - - - re post li - ba - - mi - na

per_est to - tum, ut lau_de - mus vo - cis mo - du - la - ci - o

op - ti - mum in stannum et flo_res o_do - rantes dul -

- - - mi - - - - na

si - cut ju - bet ra - ci - o concinat cum corde pre - va_

ci - ter in pra - vos fe - to - res

let ig_no_ranci_a ce_ca ar - ro - gan_ci_a in_vo - lu_ta sorde

hi di - - cun - tur ni fallor ple - - ri - que

can - ta_to_res sunt ple_ri - que quo_rum ar - tes sunt in_i - que

canto - res cum vi_dent in me_di - o a - li_quem magna -

va - nam que - runt glo - ri - am li_bens ca_ne non in_a_

tum can_tum que_runt op - ti - mum si - bi

ne propter Deum ut in e_vum du_caris in pa_tri - am ar_moni_

val_de gratum no - tu - las mul - ti - pli_cant et re_

as mel_li - cas demus y - per_li - ri_cas to - no cum jo - -

- petant can - ta_tum non a - mo_re Do_mini

cundo nullus nostrúm pro_pe_ret aut so - num an_ti_ci - pet sed sem -

pu - to sed mag - natum vos ta_les y_po - cri_

per as_cultan - do prac_ti - cus in - sig_nis Gal - li_cus sub

- te num - - quid as_pe - xistis sanctum e -

Gal - li - cis hemus hunc dis - can - ta - vit can - tum sed

van - ge - li - um quo per - le - gistis ve -

post re - for - ma - vit La - ti - ni lingua Anglis se - pi - us fit

re dic - tum Do - mi - ni lo - quen - tis de is - tis a - men

*)

**)

a - me - na red - den - do De - o gra - ci - as.

vo - bis di - ci - tur mer - ce - dem re - ce - pis - tis.

*) The note *G* is not in Ms.
**) The Ms. has *F* instead of *G*.

Johann Rudolph Ahle.

Eine bio-bibliographische Skizze

von

Johannes Wolf.
(Berlin.)

Die Herausgabe von Gesangswerken Johann Rudolph Ahle's in den Denkmälern deutscher Tonkunst wurde für mich Veranlassung, die Notizen nachzuprüfen, welche uns die Lexikographen über diesen Meister darbieten, und zu versuchen, die noch dunkelen Perioden seines Lebens aufzuhellen. Meine nach den verschiedensten Richtungen hin angestellten Forschungen sind aber in den meisten Fällen ergebnislos geblieben. Besonders zu bedauern ist es, daß eine der wichtigsten Quellen, das Ratsarchiv in Mühlhausen, zur Zeit über seinen Bestand kein Urteil zuläßt, da es zum größten Teile noch ungeordnet daliegt. So weit es auf meine Bitte untersucht worden ist, bot es keine nennenswerte Ausbeute dar. Möglicherweise treten jedoch bei weiterer Ordnung wichtige Aktenstücke an den Tag. Das zusammengebrachte Material genügt nicht, um darauf eine eingehende quellenmäßige Darstellung des Lebens Ahle's zu unternehmen. Wohl aber ist es im stande, einige Irrtümer der Lexikographen aufzuklären und in mehreren Punkten unsere Kenntnis zu erweitern, wie die folgende Skizze zeigen mag[1]).

Unbekannt ist bis jetzt ein mit Begeisterung geschriebener kleiner biographischer Artikel über Rudolph Ahle geblieben, welcher sich anonym im 31. Stück des »Neuen Mühlhäusischen Wochenblatts« vom Jahre 1798 findet. Beruht derselbe auch offenbar nicht auf tieferer Quellenforschung und geht er über Walther-Gerber nur in wenigen Einzelheiten hinaus, so verdient er immerhin Berücksichtigung, schon weil er demselben Boden entstammt, auf dem unser Meister gewirkt hat. Diesem Berichte zufolge soll Johann Rudolph am 24. Dezember 1625 zu Mühlhausen in Thüringen als Sohn des wohlangesehenen Bürgers und berühmten Kaufmanns Johann Ahle geboren sein. In den Taufbüchern der Kirchen Mühlhausens findet sich keine darauf bezügliche Eintragung. Der Name Hans Ahle's taucht

---

1) Für die auf meine Anfragen mir gewordenen Mitteilungen bin ich zu besonderem Danke verpflichtet dem Magistrat und der Superintendentur zu Mühlhausen, den Professoren Herren Dr. Jordan und Dr. Heydenreich ebendaselbst, Herrn Direktor Prof. Dr. Viertel in Göttingen sowie Herrn Bibliothekar Dr. Stange in Erfurt.

erst 1627 in den Taufregistern *Beatae Mariae Virginis* auf. Am 25. Februar 1627 bringt er eine Tochter Margaretha, am 8. Juni 1628 einen Sohn Blasius, am 20. Mai 1630 eine Tochter Sabine, am 18. Dezember 1631 eine Tochter Martha und am 3. Januar 1633 einen Sohn Christoph zur Taufe. Noch einmal erscheint sein Name in dem Taufregister *D. Blasii*, wo sich unter dem 17. Mai 1635 vermerkt findet: Hans Ahle ein Sohn getauft Johann Adam. Ist dieser Hans Ahle mit dem Vater Johann Rudolph's identisch, so gewinnt die Vermutung Raum, daß unser Meister überhaupt nicht in Mühlhausen geboren, sondern daß sein Vater erst nach seiner Geburt dorthin zugezogen ist. Dem steht allerdings entgegen, daß bei den von auswärts Zugezogenen in oben erwähntem Taufbuch *B. M. V.* der frühere Wohnort angegeben zu sein pflegt, sich bei Hans Ahle ein solcher Vermerk aber nicht findet.

Daß Johann Rudolph aus wohlhabender Familie stammt, wird mehrfach bezeugt, vor allem von seinem Göttinger Mitschüler Ernst Günzel, dessen Lobgedicht in der »Neuverfasseten Chor-Music« 1668 manche wertvolle Notiz zum Leben des Meisters enthält. Dasselbe sei hier mitgeteilt:

ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ

Viro

Amplissimo et doctissimo

Dn.

Johanni — Rudolpho Ahlenio

Inclytae Reip. Imperialis Mulhusae Thuringorum senatori gravissimo; musico excellentissimo: amico suo non e multis maximo, opera musica felicissime edenti, cum s. pl. posuit.

Ecquid Ahli memorem? mea seu Polyhymnia de te
Quid referat, quem Virtus ipsa ornare sategit,
Ipse tuis meritis impar, me iudice, cum sim?
Attamen ut stet cana fides, promissaque solvam
Ille ego qui quondam suavi tibi iunctus amore,
Exequar exiguos nunc Melpomenes sermones:
Dulces te dulcem Natum genuere Parentes
Qui Pietate cluunt, non imâ sorte beati.
Nam Mulhusa tibi divinae particulam aurae
Et dedit, et molles gremio tibi sternere cunas
Materno Lucino iubet; Venus ipsa ministrat:
Cunarum factus motorque Cupido tuarum.
Flumine te sacro lustravit Mysta verendus,
Excelsi interpres verbi Rectoris Olympi,
Adque Lares patrios misit te, Iane, renatum.
Foedere Christiadum quo strenuus, arte palaestrâ,
Bella geris; Pumilus Musarum castra sequutus
Excolis ingenium cito, dexteritate magistri
Et ductrice tuum variâ cor imbuis arte,
Linguam cum Grajâ coniungens rite Latinam,

Carmine concinno varios depingere casus
Impiger attendas calamo. Sed Musica dia,
Ahli, te proprium sibi vendicat, orphea quippe
Threiciâ effectum citharâ fidibusque canoris.
Organicas cantes[1] *perscite tangere plectro,*
Et manibus-pedibus suavi resonare susurro
Arte potes; varias scis gutture promere voces
Quid? verbo referam: Te dixit Musa Magistrum
Quum nedum tria lustra aevi complesse negarent.
Te tenet insignis fervor studii, te visere ludos
Exteriore loco iuvat atque audire magistros
Subtiles. Et cessit opus fauste, obvia tandem
Fabricium Magnum praeclara Gothinga Lyceo
Monstrat et assidui studii loca praebet alumnis
Ambobis nobis, pari Amicorum inculpato.
Quisque suum stadium decurrit strenuus, atque
Audiit intentus Polyhistora Gymnasiarcham
Atque Σοφῶν magnum Doctorem, proindeque summum
Artis oratorem et Doctum quodcunque perennat.
Temet detinuit schola blanda diutius aequo
Et solidâ tinxit doctrina sedula mentem;
Sed Calebergiacis me invitum separat oris:
Donec ad illustrem comitamur honore Geranam.[2]
Doctorum coetus denso quasi agmine facto
Confluxit, Cypriâ redimire ac tempora lauru
Totus anhelus aret; Sed sancta modestia spernit.
Attamen in numerum Doctorum protrahit, atque
Cura iuventutis Iuveni committitur ultro,
Gnaviter hanc nactam Spartam exornare laborat,
Et laudem aeternam multo conamine quaerit.
Nec frustra. Labor hic scholicus sibi profuit olim,
Sedulus ut monstrat iuveni fideliter artes.
Et sua dulcisonos effingit Musica cantus,
(Ingens Ludorum praeclarumque ornamentum)
Fama volat velox devexa in climata Mundi
Mirificum Iuveni et parit inclyta laudis honorem
Principibus placuisse Viris, placuisse Patronis,
Laus haec prima fuit; Patriae placuisse, secunda:
Substitit et requievit in his, patriosque Penates
Dulciter affectans, almam reliquit Hieram
Mulsatum cinctus nunc tecta subire trophaeo.
Curia delicias hominis miratur et Artem.
Ingeniumque sagax, (rerum prudentia major
Cui praesto est, quam acquisivit solertia mentis,)
Patribus et Patriae votis adscripsit iisdem,

---

1) Vergl. Du Cange, *Glossarium: Cantes proprie sunt Fistulae, quarum sonus artem musicam edit.*

2) Gemeint ist Erfurt. Es wird *Gerana* genannt nach dem Flusse Gera (*Hiera*), an welchem es liegt.

Ordinem in illustrem retulitque senatus Ahlenum.
Cuius in egregio supremi Numinis Ardor
Pectore consilium egregium succendere Coelo
Dignetur, Patriae almae quod queat essi Saluti!
Ad clavum resides, (carum caput!) atque gubernas,
Rerum sollicitis necnon exponere curis;
Et tamen immensus fervor succrescit in horas
Persuavis studii. Gravibus sed ne tua desint
Munera consiliis, reque auxilioque iuvare
Iussit amor Patriae: Peregrinis arte mederis.
Id tua demiranda Chelys, Pandura, Trigonus,
Organa, cum reliquis chordis (quas nescit Arion
Delphinos inter,) Mundo testantur abunde;
Mellifluum inductum Melos at mage chromate passim,
Crypsios harmonicae explorator, Atlantis alumne,
Ahli, Pieridum decus, ô et Praesidium Tu!
Macte novis numeris! Cantores Musa beabit;
Et tenui versu post nomina clara vicissim
At Phoebes acies stellantes laude vehemus,
Vertice sublimi ferias ut sidero Coelo.

Dem Knaben wurde eine sehr sorgfältige Erziehung zu teil. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, welches unter dem Rektorat des Georg Andreas Fabricius (1626—33) kräftigen Aufschwung genommen hatte. Schon früh scheint seinem aufkeimenden musikalischen Talente Aufmerksamkeit zugewendet worden zu sein. Wer sein Lehrer war, wissen wir nicht. Jedenfalls ist der Unterricht im Geiste Joachim Moller's erfolgt, von dem ganz Mühlhausen erfüllt war, und den der junge Ahle in Schule und Kirche einsog. Kaum 15 Jahre alt wies er bereits große Fertigkeit in der Musik auf[1]. Darüber wurde aber seine wissenschaftliche Ausbildung nicht vernachlässigt. Um 1643 schickte ihn sein Vater auf das Göttinger Gymnasium zu Fabricius, der von seinem Rektorat her bei den Mühlhausenern im besten Andenken stand[2]. Notizen über Ahle's Göttinger Aufenthalt sind in den Schulakten nicht vorhanden. Ostern 1645 bezog er die Universität Erfurt[3]. Die in der dortigen königlichen Bibliothek aufbewahrte Universitäts-Matrikel enthält folgenden Vermerk:

Anno recturae Rehefeldianae a die Lucae 1644 ad eundem 1645 Albo Academico inserti sunt sequentes:

1. Ordo eorum qui plus solito solverunt: [4]

1645 *Johannes Rudolphus Ahle Mühlhusinus*
15. April *ann: 20. juravit* *10 Gros:*

1) Vgl. das Günzel'sche Gedicht, Vers 28—29.

2) Vgl. ebenda, Vers 30—41.

3) Günzel, Vers 43 ff.

4) Auch hier lassen die Worte »plus solito solverunt« erkennen, daß Ahle zu den Bemittelten gehörte.

Welche Fakultät Ahle gewählt hat, ist in der Matrikel nicht verzeichnet. Wenn wir dem Biographen des Wochenblattes glauben dürfen, wandte er sich der Theologie zu.

Der Ruf seiner Geschicklichkeit in der Musik verbreitete sich sehr bald in Erfurt und verschaffte ihm viele Gönner und 1646 die Stellung eines Kantors an der dortigen Andreas-Schule[1]). In seinem 1647 herausgekommenen Erstlingswerke »*Ἁρμονίας πρωτοπαιδεύματα in quibus Monadum seu Uniciniorum sacrorum decas prima*« nennt er sich *Scholae Andreanae Erffurti pro tempore cantor.* Der erste Teil geistlicher Dialogen aus dem Jahre 1648 weist neben dem Autornamen die Worte »der Kirchen *D. Andreae* in Erffurdt *Cantore*« auf. Beide Bezeichnungen zielen auf dasselbe Amt; mit der Andreas-Schule ist die Elementarschule der Andreas-Gemeinde gemeint, deren Chor beim Gottesdienste aufwarten mußte. In den Rechnungen *D. Andreae* findet sich Ahle's Name nicht.

Sein Orgelspiel erregte Aufsehen. »Von mehreren fremden Orten her kam man, um sich an der Geschicklichkeit und dem feinen Geschmack dieses Künstlers zu ergötzen«[2]).

1649 wurde die Organistenstelle an *D. Blasii*, einer der beiden Hauptkirchen Mühlhausens, durch den Tod Hermann Schmidt's frei[3]). Der Organist an *D. Blasii* stellte die höchste musikalische Würde der Stadt dar, ihm fiel die Komposition der Musik zum Ratswechsel zu. Ob sich Rudolph Ahle bereits 1649 um dieses Amt bewarb, ist sehr fraglich. Der Mühlhausener Biograph behauptet, daß sein Ruhm nach Mühlhausen gedrungen wäre und einige Bürger veranlaßt hätte, ihn zur Bewerbung zu drängen. Wenn es auch auffällig ist, daß gerade um diese Zeit Ahle nach Mühlhausen zurückkehrt, so ist doch wieder nicht anzunehmen, daß er, der sich damals bereits durch mehrere Werke vorteilhaft bekannt gemacht hatte, und über dessen Orgelspiel alle des Lobes voll waren[4]), bei der Konkurrenz einem Manne gegenüber unterlag, über dessen musikalische Thätigkeit nichts bekannt ist. Genug, die Stelle hatte 1649—54 Johann Vockerodt inne, ein Schulmann und Geistlicher, den wir als einen der Textdichter Ahle's kennen. Nach Altenburg ist der Organist J. V. am 20. Juni 1654 gestorben. Diese Nachricht ist aber offenbar falsch, denn noch 1657 wirkt Johann Vockerodt als Kantor neben Ahle, wie aus seinem Lobgedicht im ersten Teile des

1) Vgl. Günzel, Vers 47—57.

2) Vgl. Neues Mühlhäusisches Wochenblatt 1798, 31. Stück.

3) Die Reihe der Organisten an *D. Blasii* seit Joachim a Burck findet sich verzeichnet in Spitta's Bach-Biographie I, 331. Siehe auch Chr. G. Altenburg, Topographisch-historische Beschreibung der Stadt Mühlhausen. Mühlhausen 1824.

4) Vgl. Günzel, Vers 22—27 und 76—79.

Thüringischen Lust-Gartens von Ahle hervorgeht, wo er sich *Subconrector et Cantor Blasianus* unterzeichnet. Sein Tod erfolgte erst 1682.

Wie bereits erwähnt worden ist, kehrte Ahle um die Wende des Jahres 1649 nach Mühlhausen zurück und ging am 15. Mai 1650 die Ehe ein. Das Trauregister von *Beatae Mariae Virginis*, der schon genannten Hauptkirche der Oberstadt, hat am Sonntag Cantate als Getraute aufzuweisen:

> Johan Rudolph Ahle *studiosus*.
>
> J. Anna-Maria, Herrn Johan Wölffers weiland vornehmen Ratsverwanten und Handelsmannes S. *orphana*.

Die Bezeichnung *studiosus* läßt vielleicht darauf schließen, daß er sich damals noch nicht endgültig für die Musik entschieden hatte. Kurze Zeit darauf unterzeichnet er sich jedoch in dem in demselben Jahre herausgekommenen »Fried-, Freud- und Jubel-Geschrey«, das er »sämbtlichen Bürgermeistern wie auch denen andern wol-löblichen Gliedern aller dreyen Rähte unser Kayserlichen Freyen Reichs Stadt« widmete, *civis ac musicus Mulhusinus*. Der Ehe entsproß ein Sohn. Unter dem 12. Juni 1651 meldet das Taufregister *Beatae Mariae Virginis*:

> Johann Rudolff Ahle ein Sohn getaufft genant Johannes Georgus. Der Pathe George Belstatt [2]) den 12. Junij.

Erst Ende des Jahres 1654 übernahm Ahle das Organisten-Amt an *D. Blasii*, in welchem er eine segensreiche Thätigkeit entfaltete. Wie Joachim a Burck regen Anteil an der Stadt-Verwaltung nahm, so sehen wir auch unsern Meister bald eine bedeutende Rolle als »praktischer Lenker öffentlicher Angelegenheiten« spielen. Nach Ausweis der Akten wurde er Anfang des Jahres 1655 in den Rat gewählt [3]), dem er bis zu seinem Tode unter den verschiedensten Ämtern angehörte. Die Wahl erfolgte jährlich am 7. Januar, die Amtszeit lief nach Altenburg von Februar zu Februar und dauerte 3 Jahre. 1655 sehen wir Ahle dem Wasseramt als Vorsteher zugeteilt, 1658 erhielt er dasselbe Amt wieder. 1661 wurde er zum Marktamts-Vorsteher bestimmt, 1664, 1667 und 1670 zum Jägeramts-Vorsteher. Erst 1673 erfolgte seine Wahl zum ersten Bürgermeister. Einer Notiz im Verzeichnis des Rats, der Räte sowie Ratsverwandten zufolge starb er am 9. Juli desselben Jahres.

Seine praktischen Werke sind, soweit sie in den Druck gelangt sind.

---

1) Dieselbe war, wie der musikalischen Gartenlüst (1687) ihres Sohnes Johann Georg zu entnehmen ist, am 6. August 1628 geboren und starb am 3. September 1683 wahrscheinlich an der Pest, welche damals fürchterlich in Mühlhausen wütete und wenige Tage später auch einen Sohn Johann Georgs dahinraffte.

2) Einer der Bürgermeister des Jahres 1650, wie aus dem Titel des »Fried- Freud- und Jubel-Geschrey« zu ersehen ist.

3) Vgl. Günzel, Vers 62—75.

in der Einleitung zu den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. IV mit Angabe der Fundorte vollständig mitgeteilt. Daß er aber auch eine ganze Reihe Gelegenheits-Stücke geschaffen hat, welche offenbar nicht die Presse passiert haben, erfahren wir aus der Dedikation des dritten Teils des »Thüringischen Lust-Gartens«. Daselbst heißt es: *Mirentur forsan nonnulli, quod, cum hactenus Concertuum, ut vocant, Partes tres . . . . . typis divulgarim, ex illis, praeter solennes et inaugurales cantilenas, dictas a me Senatorias, opus quoddam prolixius Nominibus vestris non dicarim!* Von jenen »*cantilenae senatoriae*« ist uns nichts erhalten.[1])

Als Theoretiker tritt uns Ahle in seinem 1648 herausgekommenen *Compendium musices pro Tenellis* entgegen. Daß dieses Werk wirklich existiert hat, bezeugt uns sein Sohn Johann Georg in der »Anleitung zur Singekunst« 1690, Anmerkungen, Seite 25 mit folgenden Worten: »wie Er, mein Vater seel. selbst bezeuget in seinem *anno* 1648 zu Erfurt gedrukten *Compendio Musices pro Tenellis*«. Dieselbe Anmerkung läßt auch in ihrem weiteren Verlaut aufs deutlichste erkennen, daß das *Compendium* die erste in lateinischer Sprache verfaßte Auflage der Anleitung zur Singekunst darstellt. Zwischen dieser und der ersten vom Sohne besorgten Ausgabe müssen noch einige andere von Johann Rudolph selbst erfolgt sein, denn im Titel der Ausgabe von 1690 heißt es: »vor vielen jahren verfasset und geordnet für die anfahende Jugend der Mühlheusischen Statt- und Land-Schulen und etliche mahl herausgegeben.« Nicht unmöglich ist es daher, daß die Notiz bei Fétis, es sei 1673 eine Ausgabe erschienen unter dem Titel: »*Brevis et perspicua introductio in artem musicam*, das ist eine kurze Anleitung zu der lieblichen Singkunst«, auf Wahrheit beruht. Exemplare sind von den Ausgaben nicht nachzuweisen. Die erste uns erhaltene Ausgabe stammt von Johann Georg Ahle, der das Werk mit Anmerkungen versehen 1690 unter dem Titel ausgehen ließ:

> Kurze doch deutliche Anweisung zu der lieblich- und löblichen Singekunst . . . . Mühlhausen, in Verlegung des Vermehrers, gedrukt durch Christian Pauli. 8°. 28 + 45 S.

Exemplare bewahren die Kgl. Bibliothek Berlin, die Stadt-Bibliothek Leipzig und die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. »Nach vielfältigem begehren« beförderte Johann Georg das Büchlein 1704 unter demselben Titel »zum zweiten mahle und zwar verbesserter und viel vermehrter zum drukke«. Es erschien zu Mühlhausen in Verlegung Michael Keisers, Buchhändlers, und war gedruckt durch Tobias David Brückner. (8°, 32 + 86 Seiten.) Exemplare besitzen die königlichen Bibliotheken zu Berlin und Hannover, die Stadt-Bibliothek Leipzig, die

1) Das oben erwähnte »Fried-, Freud- und Jubel-Geschrey« wäre vielleicht dazu zu rechnen.

Gymnasialbibliothek Mühlhausen und das britische Museum in London.

Walther und nach ihm Gerber und Forkel berichten ferner von einem kleinen lateinischen Traktate *De Progressionibus Consonantiarum*, der aber nicht nachzuweisen ist.

Noch eine Seite der produktiven Thätigkeit Ahle's ist zu erwähnen: er war der Dichter einer ganzen Reihe geistlicher Lieder[1]), von denen 8 in das Mühlhausener Gesangbuch Eingang fanden. Aber nur eins: »Lasset uns den Herren preisen« hat bis auf die heutige Zeit seine Stellung im Gemeindegesang behauptet.

1) Ahle'sche Texte finden sich in den Arien II, 6, V, 3—5, 7—10, in den »neuen geistlichen *Communion* und Haupt Fest-Andachten« 1668, unter Nr. 4 und 5, sowie in der nach seinem Tode herausgekommenen Sammlung mit dem Motto *Juva o dulcissime Jesu juva.*

Johann Christian Bach

von

Max Schwarz.
(Berlin.)

Vorwort.

Eine ausführlichere Behandlung ist bisher dem jüngsten Sohne Johann Sebastian Bach's, Johann Christian, noch nicht zu teil geworden. Der Grund liegt zum Teil in der äußerst schwierigen Herbeischaffung des Materials, dessen vollständige Sammlung Reisen durch Deutschland, England, Italien, Belgien und Frankreich erfordern würde, zum Teil in der Unterschätzung seiner Stellung in der Musikgeschichte. Die Nachrichten in den Musik-Lexicis sind sehr dürftig, und zwar ist die Zeit des italienischen Aufenthaltes Bach's fast ganz übergangen. Als wichtigstes Werk dieser Gattung ist Gerber's »Neues Lexikon der Tonkünstler« zu nennen, welches sich auf das Zeugnis C. Burney's, des Freundes Bach's, stützt und die betreffenden Stellen aus der *General History*, vol. 4, S. 480 ff., wörtlich bringt. Burney behandelt aber nur die ersten Jahre der Londoner Periode eingehender. Die Aufzählung der übrigen Musik-Lexika kann ich mir erlassen, da sie allzu fragmentarisch und ungenau sind. Nur die letzte (fünfte) Auflage von Riemann's Lexikon enthält einige würdigende Worte über den Instrumentalkomponisten Chr. Bach.

Aus der Litteratur über J. Chr. Bach seien schon hier hervorgehoben: der Artikel Pohl's in der Allg. Deutschen Biographie sowie ebendesselben Werk »Mozart und Haydn in London«, welches für die Londoner Periode besonders herangezogen wurde.

Auch meine Arbeit kann nicht Anspruch auf Vollständigkeit machen, wenn gleich manche Irrtümer richtig gestellt und neue Thatsachen mitgeteilt werden können. Um zu weiterem Studium anzuregen, ist ein, soweit möglich, vollständiges Verzeichnis sämtlicher erhaltener und verloren gegangener Werke Christian Bach's beigegeben[1]).

1) Allen denen, welche mit Rat und That mir hier und im Auslande hilfreich beigestanden haben, den Herren Prof. Dr. Fleischer-Berlin, Oberbibliothekar Dr. Kopfermann-Berlin, Professor Luigi Torchi-Bologna, Dr. Scheibler-Bonn, Barclay Squire-Brit. Mus. London, Professor Thouret-Friedenau, Dr. Krieger-Berlin, Kanzler Alessandro Rossari-Mailand, Organist Richter-Leipzig, sage ich hiermit meinen ganz ergebenen Dank.

Leipziger Periode (1735—1750).

Johann Christian Bach, der jüngste Sohn Sebastian Bach's aus dessen zweiter Ehe mit Anna Magdalena Wülken, wurde geboren am 5. September 1735 und getauft am 7. desselben Monats[1]). Patenstelle übernahmen: 1. Herr M. Johann August Ernesti, Rektor zu St. Thomas. 2. Jfr. Christiana Sybilla, Herrn Georg Heinrich Bosens, Handelsmanns hinterl. Tochter. 3. Herr D. Johann Florens Rivinus P. P. und Facult. Juris Assessor[2]).

Ernesti, der als Konrektor den früh verstorbenen J. A. Abraham Bach im Jahre 1733 über das Taufbecken gehalten hatte, gab als Pate Christians dem Hause Bach seine letzten Freundschafts-Beweise. Denn schon im nächsten Jahre (1736) wurden die freundschaftlichen Beziehungen Bach's und Ernesti's für immer zerstört. Spitta[3]) berichtet ausführlich über den fast zwei Jahre dauernden Streit, der für die Lebensgeschichte Christians insofern von Bedeutung ist, als Sebastian Bach seinen Liebling unmöglich nach all diesen Vorfällen Thomas-Schüler werden lassen konnte. Die Thomas-Schulakten der Jahre, in denen J. Christian Bach Schüler der Thomas-Schule hätte sein können, sind leider nicht erhalten[4]). Ich kann daher meine Annahme nur aus dem unbeugsamen Charakter Sebastian Bach's und seinem thatsächlichen Zerfall mit der Schule begründen. Über den ersten Bildungsgang Christians sind wir also nicht unterrichtet, vielleicht hat er Privatunterricht genossen. Jedenfalls wurde er in streng lutherischem Glauben erzogen, wie es ja nach bachischer Tradition selbstverständlich war, und machte die strenge musikalische Schule bei seinem Vater durch, dessen Unterweisungen er bis zu seinem 15. Lebensjahre genoß. Denn trotz seines Alters und seines Augenleidens unterrichtete Christians unermüdlicher Vater bis kurz vor seinem Hinscheiden. Johann Gottfried Müthel[5]) z. B. war einer der spätesten Schüler (1750). Klavier, Orgel, Kompositions-Studien trieb Christian unter seines Vaters Leitung und scheint sich der besonderen Zufriedenheit desselben erfreut zu haben, da ihm eine außergewöhnliche Bevorzugung vor den anderen Geschwistern zu teil wurde. Er erhielt »3 Clavire nebst Pedal« geschenkt. In der »*Specificatio* der Verlassenschaft des am 28. July 1750 seel. verstorbenen Herrn Joh. Seb. Bach[6])« heißt es:

---

1) Genealogie der Familie Bach, Kgl. Bibl. Berlin.
2) Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1880, II, 2. Hälfte, S. 955/56.
3) A. a. O. II, 483 ff.
4) Herr Fr. Richter (Leipzig) war so gütig, dieselben für mich einzusehen.
5) Spitta II, S. 728.
6) Spitta II, S. 956 Anh. B. XVI.

... »Und weyln der jüngste Herr Sohn, Herr Johann Christian Bach 3 Clavire nebst Pedale von dem Defuncto seel. bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat, solches auch um deßwillen nicht in die Specification gebracht worden, weil derselbe solche von dem Defuncto seel. geschenkt erhalten zu haben angeführet, und dieserwegen unterschiedene Zeugen angegeben, der Frau Wittbe auch sowohl als Herrn Altnikoln und Herrn Hesemann solches wissend ist, der Vormund auch daher diesen seinen Mündel etwas darinne zu vergeben billig Bedenken gefunden, gleichwohl die Kinder ersterer Ehe, Herr Wilhelm Friedemann Bach, Herr Carl Philipp Emanuel Bach, Jgfr. Catherina Dorothea Bachin solche Schenkung gedachten ihren jüngsten Bruder zur Zeit nicht sogleich zugestehen wollen; So haben letztere ihre Rechte dießfalls wieder denselben auszuführen sich vorbehalten, da hiegegen die Frau Wittbe, der Vormund Herr Görner wegen seiner übrigen drei Mündel, die Frau Altnikolin und Herr Hesemann, als Curator Herr Gottfried Heinrichs Bachs demselben die Schenkung zugestehen und der Ansprüche dießfalls an selbigen sich begeben«.

Eine so ungewöhnliche Bevorzugung weist auf Christians außerordentliche Begabung für das Klavierspiel hin, indem er später auch als einer der ersten Spieler excellieren sollte. Den Grund für sein Orgelspiel, das er in Italien und später auch in London wieder aufnahm, hat sicherlich Sebastian Bach gelegt, da während seiner Studienjahre bei Ph. Emanuel davon nirgends die Rede ist. Auch fallen die ersten Kompositionen Ph. Emanuels für Orgel (nach Bitter) in das Jahr 1756, als Christian schon in Italien weilte. Nur noch einige Worte über das Milieu, in dem Christian Bach aufwuchs. Er hatte eine sehr musikalische Mutter, die ihrem Gatten auch in künstlerischer Hinsicht hilfreich beistehen konnte, da sie mit der Notenfeder gewandt umzugehen verstand und fleißig kopieren half. Gesang, Klavier, Generalbaß-Spiel und vielleicht auch die Orgel waren ihr geläufig[1]). In den Haus-Konzerten, die »*instrumentaliter* und *vocaliter*« abgehalten wurden, wirkte sie mit. So wuchs Christian unter den günstigsten Bedingungen auf, von einem strengen Vater, der größten musikalischen Autorität, und einer feinsinnigen, verständnisvollen Mutter erzogen. In dem Hause verkehrten Altnikol, Kittel, Transchel, Schüler der letzten Lebens-Periode Sebastian Bach's.

Am 21. Juli 1750 schloß Sebastian Bach für immer seine Augen; an seinem Sterbelager standen die Gattin, die drei Töchter, Altnikol, Müthel und der noch unmündige ins 15. Jahr gehende Christian. Als Vormund für Christian wurde Johann Gottlieb Görner bestellt[2]). Die ältesten Brüder nahmen fast allen musikalischen Nachlaß bei Seite[3]) und wollten, wie vorher schon erwähnt, auch Christian sein Eigentum streitig machen, sodaß dieser nicht allzu freundliche Erinnerungen an seine Geschwister

1) Spitta, J. S. Bach I, 754 ff.
2) Spitta II, 973.
3) Spitta II, 761.

ins Leben mitnahm.[1] Philipp Emanuel handelte aber rechtlich gegen Christian, indem er ihn nach Berlin zu sich nahm und ihn »erzog und informierte«, wie in der Genealogie von Philipp Emanuel's eigener Hand zu lesen ist.

Berliner Periode (1750—1754).

Zwei Momente sind für die Berliner Studienzeit von ausschlaggebender Bedeutung: die Bekanntschaft mit der italienischen Oper und die Vollendung im Klavierspiel unter Philipp Emanuel Bach's Leitung.

Marpurg[2]) giebt uns genaue Nachricht über den »gegenwärtigen Zustand der Oper und Musik des Königs«. Ein sich daran schließendes Verzeichnis der Opern-Aufführungen enthält von 1750—54 nur Opern von Graun in überwiegender Mehrzahl und einige von Hasse und Agricola. Alle drei Komponisten schließen sich aufs engste den italienischen Vorbildern an. Jung-Christian hatte nun Gelegenheit genug, die italienische Opern-Schreibart kennen zu lernen mit ihrem melodisch fließenden Gesang, der ungezwungenen Harmonik und musterhaften Deklamation. Die Sehnsucht aller Musiker, Italien selbst aufzusuchen, um aus der Quelle zu schöpfen, ergriff auch ihn und mit solcher Gewalt, daß er, der erste und einzige Bach, 1754 zur letzten Ausbildung nach Italien abreiste. Seine Biographen versäumten nicht, diesem künstlerischen Bildungsdrange eine romantische Folie zu geben; sie ließen den kaum 19jährigen Jüngling mit einer italienischen Sängerin aus Berlin fliehen. Gerber[3]) schreibt zwar nur, »die Bekanntschaft verschiedener italienischer Sängerinnen erweckte in ihm die Lust, Italien zu sehen«[4]); in Bitter's schon angeführtem Werke aber zieht Christian mit einer italienischen Sängerin nach Italien, und in den kurzen biographischen Notizen Eitner's in seinem eben erschienenen Quellen-Lexikon, welche sonst manche Fehler richtig stellen, ist die Heimlichkeit des Wegganges aus Berlin mit einer italienischen Sängerin aufgenommen. Ganz ausführlich aber beschreibt Elise Polko in der Deutschen Musikzeitung (Bagge)[5]) diese Flucht und den Anlaß dazu. Philipp Emanuel habe danach

1) Auch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, wie wenig vornehm die Brüder gegen die in Not zurückgebliebene Stiefmutter sich benahmen. Der viel verlästerte Johann Christian war natürlich wegen seiner Jugend außer Stande zu helfen, und 1760, also vor dem großen Aufschwung seiner Vermögens-Verhältnisse, starb schon seine Mutter.

2) Hist. krit. Beyträge, I. Stück, Berlin 1754, S. 75 ff.

3) Historisch-biographisches Lexikon (Leipzig 1790—1792), S. 83 ff.

4) Auch Forkel (Mus. Almanach 1783, S. 150) berichtet, daß er mit vielen italienischen Sängerinnen bekannt wurde, deren eine ihn beredete, mit ihr nach Italien zu ziehen.

5) Band I (1860), S. 194 ff.

seinem Bruder eine kleine Organistenstelle in der Mark verschafft, beziehungsweise in sichere Aussicht gestellt, und Christian habe sich aus Widerwillen gegen eine solche Lebensgestaltung in Verkleidung bei der Sängerin Molteni-Agricola als Diener verdungen, welche mit ihrem Gatten gerade eine Reise nach Italien antrat. Erst unterwegs habe sich Christian zu erkennen gegeben. — Die Bemerkung Philipp Emanuels in der Genealogie, »reiste ab 1754 nach Italien«, ebenso die gleiche Notiz in Marpurg's »Historisch-kritischen Beyträgen«[1]) weisen in nichts auf eine Flucht hin. Das einzige Körnchen Wahrheit in dem phantastischen Bericht der Elise Polko scheint nur zu sein, daß Molteni um diese Zeit Mitglied der italienischen Oper in Berlin war.[2]) Sonst ist alles wohl der freien Phantasie entsprungen. Möglich ist es, daß die gefeierte Sängerin ihren Einfluß auf Christian Bach geltend machte, dessen großes Talent sich schon offenbart hatte, und ihm Empfehlungen und Unterstützungen zur Reise mitgab.

Das zweite Moment der Berliner Periode ist die Ausbildung Christians im Klavierspiel. Hatte schon der Vater sein großes Talent für dieses Feld der Musik erkannt und möglichst gefördert, so brachte es Philipp Emanuel zur Reife. 1753 erschien auch der erste Teil des für die Klaviertechnik fundamentalen Werkes: »Versuche über die wahre Art Klavier zu spielen«, und Christian, unter dessen Augen es entstand, hat der Anregung dieses einem scharfen Verstand und besonderer Kunstbegabung entsprungenen Werkes seine Vollendung im Klavierspiel zu danken. Die kurze Charakteristik, welche das *A-B-C-Dario Musico* (Bath 1780, London) bringt, nennt Christian Bach den bedeutendsten Harpsichord-Spieler seiner Zeit bis zur Ankunft in England. Da er nun während seines italienischen Aufenthaltes (1754—1762) nachweislich[3]) das Klavierspiel vollständig vernachlässigte, so muß er schon in Berlin den Grund zu diesem seinem Ruhm gelegt haben. In England vermochte er ihn in altem Glanze wieder aufzufrischen, bis er von Muzio Clementi überflügelt und aus dem Felde geschlagen wurde. Daß Christian Bach nie ganz die Fühlung mit seinem Lehrer und Bruder in klavieristischer Hinsicht verlor, beweist auch sein mit Ricci verfaßtes Werk »*Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin*«. Dieses Werk ist gekrönt von einer Sonate Philipp Emanuel Bach's (No. 116), eigentümlicher Weise ohne Angabe des Komponisten.[4])

Kompositionen der bisher besprochenen Zeit sind uns überliefert im

1) I. Band, 5. Stück, S. 504 (Berlin 1754).

2) Marpurg (a. a. O., I, S. 75) nennt die Namen der damaligen Opern-Mitglieder, u. a. auch die Molteni.

3) Burney, General History of Music IV, 482.

4) Edition Peters, Alte Klaviermeister (Roitzsch), Heft I, Nr. 4. Sonate in *F-moll*.

»Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters C. Ph. E. Bach, Hamburg, gedruckt bei Gottlieb Friedrich Schniebes 1790«. Von Christian finden wir darunter »in dem kleinen Büchlein, worin außer Stücken von J. Seb., C. Ph. E., J. C. Fr. Bach und Altnikol sich befinden«: zwei Polonaisen, 6 Menuette und eine Arie. Es sind kleine, unbedeutende Stückchen aus zwei Perioden zu 8 Takten bestehend und stammen vielleicht aus der frühen Kindheit. Am meisten interessiert uns jetzt das »Paket mit Kompositionen, in Berlin verfertigt, ehe der Verfasser nach Italien ging,« bestehend aus 5 Klavierkonzerten und anderen Kompositionen (s. Katal.). Erstere sind uns erhalten und geben ein deutliches Bild von der ungewöhnlichen Gewandtheit des jugendlichen Komponisten, der, wenn auch unverkennbar unter seines Bruders Einfluß stehend, schon hier in überaus flüssiger, graziöser Weise seine Gedanken auszudrücken weiß und in den langsamen Sätzen seine Begabung für das melodische Element dokumentiert. Ich komme später auf diese Jugendarbeit noch zurück. Eine kindliche Bemerkung in seinem ersten Klavierkonzert will ich gleich hier erwähnen. Zwischen den Notenlinien ist zu lesen: »Ich habe dies Konzert gemacht, ist das nicht schön«. Wahrscheinlich hat Christian diese Musik auch öffentlich gespielt, da er nach Gerber[1]) sich in Berlin »durch verschiedene Kompositionen mit Beifall gezeigt habe«, und, wie schon erwähnt, seinen Ruf als Klavierspieler in Berlin begründete.

Die italienische Periode (1754—1762).

Die Nachrichten in den Lexicis über seinen italienischen Aufenthalt sind recht dürftig und größtenteils falsch. Pohl[2]) hat die Ankunft in England richtig gestellt und Eitner[3]) den Brief Christians an Padre Martini nicht übersehen, aus dem hervorgeht, daß Christian Bach Schüler Martini's war.[4]) Gerber[5]) ist die Quelle, aus der die Lexikographen und Biographen schöpften. »Er ging 1754 von Berlin nach Mailand,« heißt es dort, »wo er nach kurzem Aufenthalt zum Organisten an dem dasigen Dom erwählt wurde. 1759 ging er nach London.« Kurz und bündig und falsch. In Mendel's musikalischem Konversations-Lexikon ist diese falsche Thatsache mit einem Schwall von Worten umgeben: »er eilte seinen gestrengen Bruder zu verlassen, begab sich nach Mailand,

1) Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler S. 83 ff.

2) Allg. Deutsche Biographie.

3) Quellen-Lexikon.

4) La Mara, Musikerbriefe S. 256—257.

5) A. a. O. S. 83 ff. Das neue Lexikon bringt aus der Feder des mit Bach persönlich bekannten C. Burney sehr schätzenswertes Material, wenn auch keine Richtigstellung der Fehler im alten Lexikon.

wo er Domorganist wurde. Er stand keinen Augenblick an, dem leidigen Tagesgeschmacke Zugeständnisse zu machen und sein herrliches Talent an Kleinigkeiten und Modestücke zu vergeuden u. s. w.« Der einzige Biograph, der ausführlicher ist, Bitter, hat alle Fehler mit großer Gewissenhaftigkeit übernommen und ihn auf Grund völliger Unkenntnis seiner Werke der Vergessenheit anempfohlen[1]). Glücklicherweise sind im Liceo zu Bologna[2]) Dokumente erhalten, welche ein gutes Bild der italienischen Thätigkeit, der Lebensverhältnisse und auch des Charakters Christian Bach's ergeben. Es sind von unserm Meister an Padre Martini gerichtete Briefe, von denen 27, datiert von 1757—1762, in Italien aus Mailand, Neapel und Luinate geschrieben sind und 4 (1763—1778) aus der Londoner Zeit stammen. Ferner fand ich noch an gleicher Stelle 4 interessante Briefe des Protektors Christian Bach's, Conte Cavaliere Agostino Litta, ebenfalls an Martini gerichtet (1757—1762), einen Brief Martini's an Litta, 2 Briefe von Michel Angelo Valentini (1762 und 1763), in denen Bach erwähnt wird, und schließlich einen Brief Burney's vom 22. Juni 1778, an Martini aus London gerichtet. Durch die große Liebenswürdigkeit des Kanzlers am Dome zu Mailand, Herrn Alessandro Rossari, kam ich ferner in den Besitz des einzigen im Domarchiv erhaltenen Dokuments, welches auf Bach Bezug hat.

Wir hatten Christian verlassen, als er von Berlin abreiste, um das gelobte Land der Musik, Italien, aufzusuchen. Wohin ihn sein erster Weg führte, ist nicht mehr festzustellen. Ich vermute, daß Christian Bach sich zunächst nach Mailand mit Empfehlungen in das Haus des Cavaliere Litta begab, der ihm die Mittel gewährte, bei Padre Martini in Bologna musikalischen Studien obzuliegen. Die Zeit dieser Studien fällt in die Jahre 1754 bis spätestens Mitte 1756. Der erste mir zur Verfügung stehende Brief ist vom 18. Januar 1757 aus Neapel datiert. Aus ihm ist ersichtlich, daß Bach in Diensten Litta's stand und einen Urlaub, der sich auf mehrere Monate erstreckte und auch für den Besuch Bolognas bestimmt war, erhalten hatte. Da nicht anzunehmen ist, daß Bach gleich nach seiner Rückkehr aus Bologna einen Urlaub genommen haben wird, um sofort wieder zu Martini zu eilen, so kann man wenigstens um ein halbes Jahr, vielleicht auch ein Jahr, die Rückkehr nach Mailand zurück verlegen. Christian Bach ist aber auch sicher längere Zeit bei Martini gewesen, denn in dem von La Mara übersetzten Briefe[3]) spricht er von der Verwunderung aller Zuhörer über die erstaunenswerte schwere Schule,

1) Seite 143—146 ist ein Citat aus Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.

2) Martini, Carteggio volum. 28 (Bologna, Liceo mus.).

3) Musikerbriefe, S. 256—257. Datum 30. Juli 1757. Original in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

die er bei Martini durchgemacht hatte. Eine solche bedingt von selbst einen größeren Aufwand von Zeit und nicht nur gelegentlichen Besuch.

Ein sehr wichtiges Ereignis lege ich in die Bologneser Studienzeit, den Übertritt Bach's zum Katholizismus. In den *Musical Times*[1]) berichtet F. G. E. in seinem Aufsatze über Sebastian Bach's Musik in England, Johann Christian sei *roman catholic* bei seinem Tode gewesen. Die Stellung als Domorganist in Mailand erforderte unbedingt den Glaubenswechsel, und auch vorher war er an einer katholischen Kirche als Kapellmeister thätig. Zu seinen Lebensbedingungen gehörte also der Übertritt zur katholischen Kirche. Philipp Emanuel Bach hat wohl mit seiner Bemerkung in der Genealogie: »*inter nos*, machte es anders als der ehrliche Veit,« nichts anderem als seiner Trauer über den Abfall von dem Glauben der Väter Ausdruck geben wollen und wählte als treffenden Gegensatz den Veit Bach, der sein Vaterland in der Zeit der religiösen Kämpfe verließ, um seinem Glauben treu bleiben zu können. Daß Bach, der schon in künstlerischer Hinsicht als Abtrünniger von den Anhängern seines Vaters bezeichnet wurde, mit diesem Schritt sein Ansehen nicht verstärkte, ist selbstverständlich. Auf seine Kunstleistungen hat der Glaubenswechsel jedenfalls keine Einwirkung gehabt, da seine Kirchen-Arbeiten nicht einem Herzensbedürfnis, sondern dem Interesse an der Technik und praktischen Erwerbs-Rücksichten entsprangen. In England, dem protestantischen Lande, schrieb er auch nichts Wesentliches mehr in dieser Art. Bach deshalb moralisch zu verdammen, ist Auffassungs-Sache, und der Musik-Historiker könnte nur ein ästhetisches Interesse daran haben, wenn die Wurzeln der Kunst Christian Bach's in der Religion seiner Väter lägen. Er selbst erwähnt in den erhaltenen Briefen an Martini nichts von diesem bedeutungsvollen Schritt; er war schon vorher vollzogen, und die Grüße an alle Patres vom Franziskaner-Orden[2]), an dessen Kirche Martini Kapellmeister war, weisen auf Bach's vorzügliche Beziehungen zu dem Orden hin.

Bach hatte seinen Urlaub angetreten im Anfang des Januar 1757, um Neapel aufzusuchen[3]). Der Ruhm der neapolitanischen Schule stand in seinem Zenith. Eine glänzende Reihe illustrer Namen wußte sie aufzuweisen: Alessandro Scarlatti, Durante, Leonardo Leo, Francesco Feo, Pergolese, Iomelli[4]), Traetta, von den Jüngeren: Paisiello, Piccinni und Sac-

---

1) In der Nummer vom 1. September 1896 S. 585 ff.

2) Brief vom 21. Mai 1757. Milano.

3) Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst S. 43) weiß von Messen zu berichten, die Bach für Rom und Neapel gesetzt habe und, in wahrem antiken Geschmack, allgemeine Bewunderung erregten. Eine Bestätigung dieser Notiz konnte ich leider nicht auffinden.

4) Nicht uninteressant ist die Überlieferung, daß auch Iomelli Schüler Martini's in Bologna war, um seine lückenhaften Kenntnisse zu ergänzen.

chini. Bach, welcher an Ort und Stelle den Stil der Oper kennen lernen wollte, ist in seinen Werken dieser Art ein Vertreter der neapolitanischen Schule geworden. Burney[1]) charakterisiert Bach's Opern-Arien als in dem besten neapolitanischen Geschmack gehalten und betont ausdrücklich, daß Bach sich in der neapolitanischen Schule gebildet habe. Bach hat sich wahrscheinlich Studien halber in Neapel aufgehalten und war vielleicht auch Schüler an einem Konservatorium[2]). Von Neapel begab sich Bach auf kurze Zeit nach Bologna, um unter Martini's Leitung zu studieren. Von Februar bis April ungefähr hielt er sich dort auf.

Zur Zeit, als der erste Brief geschrieben wurde (18. Gennaio 1757), stand Christian schon in einem Abhängigkeits-Verhältnis zu dem Conte Cavaliere Agostino Litta, der für ihn in väterlicher Weise besorgt war. Nennt er ihn doch einmal[3]) *nostro amatissimo Giovannino Bach*. Die Stellung aber war nur eine provisorische, denn Litta dachte sofort daran, seinem Schützling ein festes Amt zu verschaffen[4]). Mit dem Erfolg des Studien-Ausfluges nach Bologna war Litta sehr zufrieden, und ein äußerst herzlicher Empfang wurde dem jungen Künstler bei seiner Rückkehr zu teil[5]). Litta, zu dem vornehmen Adel Mailands gehörend, war, nach allem zu urteilen, ein reicher Maecen, in dessen Hause die Musik sehr gepflegt wurde; wahrscheinlich hielt er sich auch eine eigene Kapelle. In der Zeit zwischen Karneval und Ostern fanden bei ihm wöchentlich Konzerte statt, deren Direktor Bach war[6]). Litta nahm persönlich Anteil an allen Arbeiten Bach's und spornte ihn auch zu solchen Werken an, vor deren Schwierigkeiten er zurückschreckte. Bei der Besprechung der Kirchenwerke komme ich noch darauf zurück. Christian Bach fand jedenfalls genug Beschäftigung in diesem reichen, vornehmen Hause, um ein Äquivalent für die erwiesenen Gunst-Bezeugungen bieten zu können.

Gegenstand seiner abgöttischen Verehrung war aber sein zweiter Protektor, Padre Martini, und bis zu seinem Lebensende hat seine Ehrfurcht und dankbare Gesinnung diesem Manne gegenüber sich nicht verringert. Aber auch Christian war der erklärte Liebling Martini's. In einem Briefe[7]) an Litta betont dieser, daß er keine Vergütigung für den Bach erteilten Unterricht beanspruche, »sein schönster Lohn sei Bach selbst«. Welch große Anerkennung des Talentes Bach's spricht aus diesen

1) General History of Music IV, 483. Vergl. auch Gerber's Neues Lexikon S. 202 ff.

2) Diesbezügliche Anfragen blieben leider unbeantwortet.

3) Brief Litta's an Martini vom 30. April 1757.

4) Bach an Martini, 21. Mai 1757.

5) Brief Bach's an Martini vom 21. Mai 1757.

6) Brief Bach's an Martini vom 14. Februar 1761.

7) 27. Juli 1757.

Worten des strengsten Kritikers der damaligen Zeit! Auch als Bach's Kunstschaffen eine ganz andere Richtung genommen hatte, ist die Bewunderung für seinen ehemaligen Schüler dieselbe geblieben. Um 1777 erbat er sich das Porträt Bach's, um es »unter die großen Männer zu setzen«. Martini hatte wahrscheinlich die Aufnahme Bach's in seine Musikgeschichte vor; leider ist dieselbe Torso geblieben.

Von der Gunst dieser beiden Männer getragen, war Bach nicht abgeneigt, für immer in Italien zu bleiben. Ehe es ihm gelang, eine feste Stellung zu erhalten, lieferte er auf Bestellung eine Anzahl von Kirchen-Kompositionen, wovon später eingehend die Rede sein wird. Aber auch der Oper wird Bach sicherlich nicht fern gestanden haben, wenn auch hierüber die Nachrichten aus dem ersten Jahrgange des Briefwechsels (1757) sehr spärlich sind. In dem Briefe vom 8. Oktober 1757 an Martini wird uns berichtet, daß ein Sänger namens Cicognani in Mailand sehr gefeiert wurde. Derselbe sang jeden Abend eine Arie, deren Wiederholung das Publikum stets forderte. In das folgende Jahr 1758 fällt nach Gerber die Aufführung des *Catone in Utica*. In den Briefen ist davon keine Spur vorhanden, und ich hege starke Bedenken in betreff der Richtigkeit dieser Notiz. Die erste positive Nachricht einer Opern-Bethätigung Bach's giebt erst sein Brief an Martini vom Januar 1759. Danach hatte letzterer einen Sänger Filippo Elisi an Litta empfohlen, welcher zuerst ihm nicht zusagende Musik zu Gehör bringen mußte. Auf Befehl Litta's schrieb Bach für den Sänger eine Arie auf die Worte: *Misero pargoletto*, welche durchschlagenden Erfolg hatte. Jeden Abend mußte Elisi diese Arie wiederholen [1]). Am 10. Juni 1760 reiste Bach nach Reggio »um die letzte Aufführung der Oper zu hören« und nach eintägigem Aufenthalt nach Parma [2]) weiter. Die ganze Reise dauerte 6 Tage. Er wollte zwei Sänger hören, die in Reggio sangen und für Turin engagiert werden sollten. Bach hatte vielleicht einen Auftrag bekommen, für Turin eine Oper zu schreiben, und wollte nun der damaligen Sitte gemäß, wonach

---

1) In der Großherzgl. Musiksammlung in Schwerin ist eine Arie mit denselben Anfangsworten erhalten. Der vollständige Titel lautet: *Misero pargoletto il tuo destin non sai, dall opera Demofoonte a 2 Viol., 2 Ob., 2 Corn., Viola, Soprano e Basso del Signor* Bach *di Milano*, 9 geschr. St. Danach würde sich die von Bitter ohne Quellenangabe gebrachte Notiz, daß Bach eine Oper Demofoonte geschrieben, bestätigen. Vielleicht ist sie und nicht *Catone* die erste Oper Bach's.

2) Über den Zweck des Aufenthalts in Parma schreibt Bach nichts Näheres. Beziehungen zu dieser Stadt aber muß er gehabt haben, denn seine Oper *Catone in Utica*, die anscheinend allgemein beliebt wurde, kam auch dort zur Aufführung. Dittersdorf (Selbstbiographie S. 121) berichtet von seinem Ausfluge nach Parma zur Zeit der römischen Königskrönung des nachherigen Kaisers Joseph, auf dem er Bach's *Catone* kennen lernte. Er lobt einige Arien, andere seien »nur so hingeworfen nach italienischer Sitte«.

den Sängern je nach ihren Stimmmitteln die Arien auf den Leib geschrieben wurden, Studien nach der Natur machen, um den größtmöglichen Erfolg erzielen zu können. Das Projekt muß sich aber zerschlagen haben, da im folgenden Jahre sein *Catone* in Neapel über die Bretter ging.

Vom 14. Februar 1761 bis 7. April 1762 sind leider keine Briefe erhalten, einen Ersatz bieten aber die Nachrichten über die Opern Bach's aus dieser Zeit, welche uns Abt Vogler[1]) und Florimo[2]) übermittelt haben. Abt Vogler erwähnt die beiden Opern *Catone* und *Alessandro nelle Indie*, »welche hintereinander auf dem Kgl. Theater zu St. Carlo in Neapel mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden und ihm (Bach) den Lorbeer eines Gesangsdichters erworben haben. Sein Stil, der einfacher und weniger Noten hatte, als der manchesmal Neapolitanische rasende, bezauberte alles. Das sanfte, niedliche und das singende rührte jeden empfindsamen Zuhörer. Das gelehrte, die Überraschung und die kühnsten Wendungen, wurden nicht mißbraucht, sondern mit Überlegung und zur nachdrücklichen Erhebung des sanften angebracht.« Florimo giebt folgende ausführlichere Daten zu *Catone in Utica* (Text von Metastasio): »*Questo dramma fu rappresentato la prima volta nel 1761, ora con i recitativi abbreviati e qualche aria cambiata.*« Dieselbe Oper wurde nochmals aufgeführt 1764 am 26. Dezember. Die Besetzung war: Catone-Antonio Raaf; Cesare-Andrea Grassi; Arbace-Antonio Muzi; Fulvio-Nicola Coppola; Marcia-Caterina Gabrielli; Einclia-Anna Brogli. — Die Besetzung des *Alessandro nelle Indie*, Text von Pietro Metastasio, Musik von Giovanni Bach, in der Aufführung vom 20. Januar 1762 aber war folgende: Alessandro-Antonio Raaf[3]): Linceo-Tommaso Guarducci; Plistene-Salvatore Consorti; Adrasto-Luigi Costa; Cleofide-Clem. Spagnoli; Eristene-Caterina Flavis.

Es wäre interessant zu ermitteln, ob sich Bach schon in diesen Opern von den Fesseln der Da-Capo-Arie losgelöst hat. Nach Burney's Zeugnis[4]) waren seine Opern die ersten, aus welchen das *Da Capo* verschwunden war. Ein Einblick in die in Neapel liegenden Opern-Partituren war mir leider nicht möglich.

Ich habe dem Laufe der Ereignisse etwas vorgegriffen, um kurz die Opern-Thätigkeit Bach's in Italien zusammenzufassen, und gehe nun wieder auf das Jahr 1760 zurück. Litta's Wunsch, seinen Liebling Giovannino durch eine feste, sorgenfreie Stellung für immer an Italien zu fesseln,

1) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (dritte Lieferung den 15. Augustmonat 1778, I, 63—79.

2) La scuola musicale di Napoli.

3) Für Raaf hat Bach zwei Motetten geschrieben: *Si nocte tenebrosa* und *Attendite mortales* (S. Katalog).

4) General History of Music IV, 483.

ging im Jahre 1760 in Erfüllung. Bach wurde Domorganist in Mailand. Auf eine Anfrage an die Verwaltung des Domes zu Mailand, ob und wann Chr. Bach Domorganist an der Metropolitana gewesen sei, ließ der Kanzler, Herr Alessandro Rossari, das einzige Dokument, das auf Bach hinweist, in liebenswürdiger Weise kopieren[1]). Wörtlich ins Deutsche übertragen lautet es folgendermaßen:

»Der unterthänigste Diener der erlauchten und hochzuverehrenden Signorie, Michel Angelo Caselli, Organist der Metropolitana, würde seines vorgerückten Alters und der daraus entspringenden Gebrechen wegen wünschen, dem Signor Giovanni Bacchi seinen Posten abzutreten, wenn es von der Signorie genehmigt würde unter der Bedingung, daß besagter Bacchi angehalten sei, ihm die ganzen Einkünfte und das Gehalt zu lassen, welches sich aus dem Organisten-Posten ergiebt, und mit allen Klauseln und Bedingungen, welche in dergleichen Verträgen üblich sind, und diese sollen dem besagten Caselli von der Fabbrica gezahlt werden, wie es bisher gehalten worden ist; und wenn, was Gott verhüte, genannter Bacchi früher stirbt oder einen unvorhergesehenen Schicksalsfall erleidet, so bliebe, wie vor seiner Verzichtleistung, besagter Caselli im vollen Besitz seiner Stelle und versichert Ihre erlauchte .... Signorie, daß der Kirche mit dem unterwürfigen Subjekte gut gedient wäre; so erbittet und hofft von der Hochwohllöbl. Signorie deren unterthänigster Diener gez. Michel Angelo Caselli.«

Mit anderer Tinte am Rand vermerkt 1760, 25. Juny Lectum.

Hinzu fügte Herr Rossari einige interessante Bemerkungen. Wegen der schweren Aussprache des *ch* sei ein zweites *c* in die italianisierte Form des Namens »Bach« eingeschoben[2]). Ferner habe Caselli, der von 1740—60 Organist des Domes war, in demselben Jahre seine Stellung definitiv aufgegeben, denn man unterhandelte wegen eines Nachfolgers. Das mit anderer Tinte geschriebene Datum und das Wort *Lectum* sei eine Bemerkung des Archivars der Ufficien. *Lectum* deute auf Nichtbewilligung des Gesuches hin. In diesem Punkte aber bewegt sich Herr R. in einem Irrtume. Am 28. Juni 1760 nämlich teilt Bach dem Padre Martini mit, er sei zum Organisten des Domes ernannt. Sein Gehalt betrage jährlich 800 Lire und er habe wenig Mühe.

Mit seiner neuen Beschäftigung scheint es Bach aber nicht allzu ernst genommen zu haben. Fast das ganze nächste Jahr 1761 war er abwesend[3]). Die Opern-Thätigkeit in Neapel nahm ihn jedenfalls ganz in Anspruch. Auch trieb es ihn mit aller Macht wieder zu Martini hin, um bei ihm zu studieren und sich technisch zu vervollkommnen. Hatte er sich doch schon Anfang 1761 durch Francesco Carnaccia in Bologna eine Wohnung besorgen lassen[4]). Er mußte aber seine Absicht wieder aufgeben, weil er als Direktor der Karnevals-Konzerte im Hause Litta

1) Siehe Beilage 1.

2) In dem Briefe Vallentini's an Mart. ist der Name ebenfalls Bacch geschrieben. Bach selbst (Autograph Bologna) schreibt sich Bak.

3) Aus dem Briefe Litta's an Mart. vom 7. April 1762 ersichtlich.

4) Brief an Martini vom 14. Februar 1761.

unentbehrlich war. Erst im Anfang des nächsten Jahres konnte er seinen längst gehegten Wunsch verwirklichen und einige Wochen bei Martini studieren. Lange aber konnte er wieder nicht verweilen. Litta drängte ihn in dem oben erwähnten Briefe, schleunigst zurückzukehren. Er habe Pflichten als Organist der Kathedrale und sei fast das ganze vorige Jahr abwesend gewesen. Es wäre sehr schade, wenn er die Stelle verlöre, die verbesserungsfähig und eine Sinecure fürs Alter sei. Die Dompriester hätten sich beschwert und sprächen aus Neid oder aus Selbstsucht von B. als einem unaufmerksamen, leichtsinnigen Menschen. Sein dringender Rat wäre daher, diesen Klagen durch schnelle Rückkehr Einhalt zu gebieten. Bach reiste auch umgehend ab, schon am 10. April 1762 ist ein Brief an Martini aus Mailand datiert. So hatte der jüngste Sohn dieselben Reibereien mit seinen Vorgesetzten wie sein Vater, der auch in jüngeren Jahren seinen Urlaub bedeutend überschritt und sich wenig an die ernsten Ermahnungen kehrte, die ihm von seinen Vorgesetzten dafür zu teil wurden.

Nur noch kurze Zeit sollte der Aufenthalt Bach's in Mailand bemessen sein. Die letzte Nachricht giebt uns ein Brief Michel Angelo Valentini's vom 15. September 1762. Bald darauf hat Bach Italien für immer verlassen.

Ehe ich auf die Kirchen-Kompositionen eingehe, welche den breitesten Raum in den Briefen einnehmen, will ich noch kurz alle Personen aufzählen, mit denen Bach in Berührung gekommen ist. Mit den Patres vom Franziskaner-Orden in Bologna stand Bach, wie erinnerlich, in freundschaftlichem Verhältnis. Außerdem verkehrte er in Mailand mit einem gewissen Balbi, über den er keine näheren Angaben macht[1]). Ferner sind genannt Pietro Tibaldi[2]), Elisi[3]), Romano[4]), Giov. Andrea Fiorentino, Ristorini, Fioroni, Lampugnani, Francesco de Majo[5]), Valentini, Giuseppe Cicognani[6]), Carlo Dassio.

Lampugnani und Francesco de Majo sind als Opern-Komponisten be-

1) Nach Gerber's Lexikon ist Lorenzo Balbi ein italienischer Edelmann und Violoncell-Spieler; ob aber identisch mit obigem, muß ich dahin gestellt sein lassen. Am 22. Oktober 1757 sendet Bach einen 7st. Introito mit Cantus firmus und zwar einen »canto firmo scartato e mutato«, »anders als die Leute in Mailand gewöhnt waren, und wie er es von Herrn Balbi gelernt hatte«.

2) Die Lexica nennen keinen Sänger mit dem Vornamen Pietro.

3) Elisi glänzte um 1750 in London, »im ernsthaften Theater« (Lexikon Gerber).

4) Eine genaue Feststellung der Persönlichkeit des Romano ist aus den Lexicis nicht möglich.

5) »Francesco de Majo soll im Conserv. della pietà von Feo unterrichtet worden sein, geboren um 1745« (Riemann, Lexikon). Die Jahreszahl ist falsch, wie wir aus Obigem ersehen.

6) C. noch um 1790 lebender Artist aus Bologna. Gerber Lex.

kannt geworden, Fioroni als Kirchen-Komponist und Kapellmeister am Dom zu Mailand. Tibaldi und Valentini lassen sich nicht genau feststellen. Carlo Dassio, ein persönlicher Freund Bach's war Musikliebhaber. Die meisten der Genannten werden nur beiläufig erwähnt. Nur Fioroni ist ein langer Brief vom 18. Oktober 1758 gewidmet. Es sei mir gestattet, den für Bach's Wesen charakteristischen Brief hier inhaltlich wieder zu geben. Der Brief ist mit der Besprechung eines Pater noster a 8 V., von Fioroni gefüllt.

Er gestehe offen ein, nichts von dem Werke zu verstehen, und es habe ihm sehr viel Mühe gemacht. Eins aber wisse er, daß viele Freiheiten darin enthalten seien, und er wolle es daher nicht näher studieren, ohne Martini's Rat eingeholt zu haben. Die Furcht, dem Komponisten, der sich einer guten Meinung bei Martini erfreue, zu schaden, habe ihn bisher davon abgehalten. Bei der Konkurrenz wären alle Bewerber ermächtigt gewesen, die Kompositionen zu Haus zu machen, entgegen der allgemeinen Sitte. Das wisse Martini noch nicht, und so würde er nicht erstaunt sein, daß ein Meister gute und schlechte Sachen komponiere. Doch erlaube er sich natürlich kein Urteil; nur die Art, wie Fioroni die Bässe singen lasse, wie der strenge a-capella-Stil nicht gewahrt sei, gewisse Pausen und schlechte Fortschreitungen müsse er monieren. Martini werde ihn (Bach) keck nennen, aber er gebe kein maßgebendes Urteil, sondern nur seine Gedanken über das Werk. Eine eventuelle Antwort Martini's darüber würde er geheim halten, da er M.'s Delikatesse in solchen Sachen kenne u. s. w.

Die bescheidene diplomatische Art, mit der Bach seinem Meister diese scharfe Kritik vorträgt, ist ergötzlich, und ich habe ihr daher einen breiteren Platz eingeräumt. Bei den übrigen Personen ist die Namensnennung ausreichend. Bach's Hauptthätigkeit, von der seine Künstler-Seele ganz erfüllt war, bildete die strenge, ernste Kirchen-Komposition, die er unter Martini's Leitung sich zu eigen gemacht hatte. Über die weltlichen Kompositionen spricht er in den Briefen an M. fast gar nicht; abgesehen von der erwähnten Arie *Misero pargoletto* ist nur noch zweimal von ihnen die Rede. Einmal schreibt er[1]), er habe sehr viel Arbeit, aber es seien alles Kleinigkeiten, die nichts taugen, ein zweites Mal[2]) berichtet er von seinen Aufträgen nach Deutschland und Paris, für die er Symphonien, Konzerte, Kantaten u. s. w. schreiben müsse. Dabei könne er aber nicht weiter studieren. Allen übrigen Raum nehmen Mitteilungen und Anfragen über seine Kirchen-Kompositionen ein, auf die allein er selbst Gewicht zu legen scheint. Äußerst genau und gewissenhaft nimmt er es mit den strengen Regeln des Satzes und wird nicht müde zu fragen, ob diese oder jene Fortschreitung eine Freiheit *(licenza)* sei; von seiner gefabelten künstlerischen Gewissenlosigkeit ist nichts zu merken, im Gegenteil, eine vielleicht zu peinliche Gewissenhaftigkeit ist hervorstechender Charakterzug.

1) Brief Bach's an Martini vom 14. Juli 1759.

2) Brief B.'s an M. vom 14. Februar 1761.

Die erste Arbeit, welche in den Briefen erwähnt wird, ist eine unter Martini's Leitung entstandene Messe[1]). Die Probe fand am 29. Juli im Hause Litta's statt, und das Werk wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen[2]). 64 Sänger und Spieler wirkten mit, die ersten Kritiker Mailands waren anwesend und alle waren begeistert, »wie alles nach den Regeln, klar, prächtig und voll angenehmster Harmonie gearbeitet war«. Ausgeführt wurde diese Messe am 23. August 1757 in der Kirche S. Fedele; über den Verbleib derselben kann ich leider nichts angeben. Gleichzeitig nahm Bach ein *officio da morte* in Angriff, welches, wie aus dem Brief vom 22. März 1757 hervorgeht, im folgenden Jahre mit Erfolg aufgeführt wurde[3]). Ein anderer Brief vom 24. Juni 1757 enthält rein theoretische Anfragen: 1. In einem Werke Perti's[4]) à 3 v. à capella habe er eine Quartenfolge ohne begleitende Baß-Sexte gefunden, selbst nach diesem Muster einmal diese Fortschreitungen gewählt und sei dafür scharf getadelt worden. 2. Ob bei 8 Realstimmen die Terz zur Quinte gehen dürfe in gerader Bewegung? Die dritte Frage ist nicht ganz verständlich. Sie lautet wörtlich: Warum muß man am Ende einer Komposition in drei B in Dur schließen?

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur Schilderung seiner kompositorischen Thätigkeit zurück. Auf die in S. Fedele aufgeführte Messe folgt ein 8stimmiges nicht näher bezeichnetes Stück, das Bach zu seinem eigenen Studium komponierte, und die Fertigstellung eines 8stimmigen *Kyrie*. Daran schließt sich ein *Pater noster*, dessen Entstehungs-Geschichte der Brief vom 22. Oktober 1757 enthält. Die Arbeit dünkte zunächst Bach zu schwierig, und erst auf Litta's wiederholtes Drängen machte er sich ans Werk. Ein 8stimmiges *Magnificat*[5]) hat er gleichzeitig unter den Händen. Am Schluß des Briefes macht Bach die charakteristische Bemerkung, »daß er aus reinem Wissensdrange sehr fleißig komponiere und in der Absicht, seinem Herrn zu gefallen, der viel *gusto* habe und ihn stets ansporne«. »Der gewissenlose, leichtsinnige Bach« aber trieb nicht nur ernste Studien an Perti's Kompositionen, sondern machte sich auch mit demselben Fleiß und Eifer an Palestrina's Werke, auf die ihn Martini hingewiesen hatte[6]). Auf Bitten Bach's sandte Martini eine An-

1) Brief B.'s an M. vom 30. August 1757.

2) Brief B.'s an M. vom 30. Juli 1757. (Kgl. Hofbibl. Wien) und Brief Litta's an Martini vom 3. August 1757.

3) *Requiem à 8 v. con più stromenti*. Part. und Stb. liegen im Kloster Einsiedeln. (Siehe Katalog und Eitner, Quellen-Lexikon).

4) Lehrer Martini's. Er war einer der größten Meister der alten Schule und klassischer Kirchen-Komponist (Gerber).

5) Im Royal College in London sind 2 Sätze aus einem *Magnificat* erhalten, von denen der eine in das Jahr 1758 fällt und mit obigem wohl identisch ist. (S. Katalog.)

6) Brief Bach's an Martini vom 16. November 1758 (aus Luinate) und vom August 1759.

zahl Kopien von Arbeiten dieses Komponisten Ende 1758 und Mitte 1759. Neben seiner vielseitigen Thätigkeit fand Bach noch Zeit, sich wissenschaftlich zu bilden und begann im Juli 1759 »das geometrische Proportions-Studium, um besser die schöne Vorlesung Martini's zu verstehen«. Auf das Pater noster folgte ein Auftrag der »Herren« Bach's, für das Giovanni-Nepomuceno-Fest eine große Festmusik zu schreiben[1]) Besagtes Fest fand gegen Ende Juni 1758 statt und brachte Bach starken Beifall. Mit den steigenden Erfolgen wuchs auch die Wertschätzung von Seiten seines Lehrers Martini, welcher sich Kopien von Arbeiten seines Schülers ausbat. Bach kam natürlich sofort dem Wunsche nach; zwei Abschriften von seiner eigenen Hand sind im Liceo Musicale in Bologna erhalten, ein *Dies irae* und *Dixit Dominus*. Von einer neuen Kirchen-Arbeit hören wir in der Zeit von Juli 1758 bis 59 nichts. Dagegen ist Bach mit Kompositionen sehr beschäftigt, die er mit Kleinigkeiten bezeichnet. Erst im Juli 1759 erwähnt er wieder ein *Tedeum*[2]) und verschiedene Fughetten zu 3 und 4 Stimmen. Im Dezember desselben Jahres schreibt er eine neue Messe und Vesper für das St. Josephs-Fest, deren Aufführung am 22. Juni 1760 stattfand. Auch hier blieb ihm der Erfolg treu.

Fassen wir nun kurz die Nachrichten, die wir aus Bach's Briefen an Martini in Bezug auf seine Thätigkeit als Kirchen-Komponist schöpfen, zusammen, so hat er komponiert von 1757—60: 2 Messen, 1 Vesper, 1 Tedeum, mehrere Fugen und Fughetten, ein *officio da morte*, ein *Pater noster* und *Magnificat*. Dazu kommt noch ein *Salve regina*, das Heinse in seinem Roman »Hildegard von Hohenthal«[3]) in Gegensatz zu einer gleichen Komposition Pergolese's stellt.

»Bach schrieb die seinige bey Champagner und Burgunder, gesund und im Wohlleben, Pergolese, als er seine Seele aushauchen wollte; dieser für schwärmerisch fromme Lazzaronis, ihre Weiber, Söhne und Töchter, jener ohne einen Funken Glauben für eine Hofkapelle. Bach steht durchaus an Wahrheit des Ausdrucks unter dem Italiener, hat aber dafür mehr Anstand, fromme Hofmiene, die er doch hie und da vergißt, als bey *lacrimarum valle*, wo man ebensogut Paradies, Bajae und Tempe unterlegen könnte. P. weint bei diesen Worten im Gegenteil zu sehr gegen die Regel der Schönheit .... Bach hat inzwischen doch auch schöne Züge und sein Werk ist mehr gerundet zur Aufführung.«

Eine Bemerkung über den oft theaterhaften Pomp in der Komposition schließt die Kritik. Zwei Punkte sind es, in denen ich beistimmen muß: Bach komponierte ohne einen Funken Glauben und zu prunkvoll. Seine Kompositionen dieser Gattung sind nicht Herzenssache, und er kann den Opern-Komponisten nicht verleugnen. Die katholische wie protestantische

---

1) Brief Bach's an Martini vom 22. März 1758.

2) Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, nennt das *Tedeum* eins der schönsten in Europa.

3) Berlin, Vosse'sche Buchhandlung, S. 168.

Kirchenmusik hatten längst ihren Höhepunkt erreicht. Alle späteren Versuche, durch moderne Instrumentalmittel und opernhaften Aufputz das Schein-Dasein einer christlichen Kunst zu verlängern, sind gescheitert. Heut haben wir keine Kirchenmusik mehr, eine andere Kunst ist aber inzwischen in rapidem Wachstum erblüht, die Instrumentalmusik. In den Vertretern der Übergangs-Periode spiegelten sich beide Kunst-Epochen wieder, die Universalität ist ein Produkt dieses Zwiespaltes in ihnen, und wird bei Minderstarken, wie Bach, zu ihrer Schwäche. »Mozart, so schließt Fleischer[1]) in seiner Schrift über Mozart, ist dazwischen wie das Zünglein an der Waage. In ihm hält Gesang und Spiel das Gleichgewicht, und so vereinigt er in sich die Vorzüge von vier Jahrhunderten, den Doppelkern zweier sich entgegengesetzter Kunstepochen.« Bach, dessen Schaffen und Entwickelungsgang viele Ähnlichkeiten mit Mozart aufweisen, hatte nicht die Kraft in sich, mit den alten Traditionen der Oper zu brechen, und vielleicht darf ich sagen, nicht die Gelegenheit. Sein Leben brachte er fern von deutscher Gesinnung und Empfindung zu. In der Instrumentalmusik aber hat er Lebensfähiges geleistet; vor Mozart gehört er zu den genialsten Vertretern dieser Kunst. Seine Kammermusik-Werke werden uns später eingehend beschäftigen. In Italien hatte Bach zunächst seinen Ruf als Opern-Komponist begründet, und sein neues Engagement sollte nicht lange auf sich warten lassen. Sgra. Mattei lud ihn im Herbst 1762 nach London ein, um für die Opera seria ein Werk zu schaffen. Bach scheint selbst keinen langen Aufenthalt im Auge gehabt zu haben, denn im Juli 1763 schreibt er an Martini, daß er geglaubt habe, bald nach Italien zurückzukehren, aber die »unendliche Güte des Königs und der Königin« fesselten ihn an London. Es wurde ein Aufenthalt fürs Leben.

Bach in London (1762—1781).

Bach langte im Herbst 1762 in London an und wohnte zunächst im Hause der Signora Mattei in Jermynstreet, St. James, später in King's Square. Bevor er an sein Werk ging, machte er sich der damaligen Sitte gemäß mit den Gesangskräften der Oper vertraut und war über die Leistungen der Sänger sehr enttäuscht[2]). Er fürchtete daher mit Recht, seinen in Italien erworbenen Ruhm durch schlechte Vermittler seiner Kunst-Produkte zu vernichten, und lehnte es ab, eine Oper zu schreiben. In Privatkreisen hörte er aber die für die Opera buffa engagierte Sängerin de Amicis einige ernsthafte Arien vortragen und war sofort bereit, für diese Künstlerin seine Oper zu schreiben, nachdem es

1) **Mozart**, Berlin 1900, Hofmann & Co.
2) **Burney**, History of Music IV, 483.

ihm gelungen war, das Engagement derselben für die Opera seria durchzusetzen[1]). In kurzer Zeit war die Oper vollendet und wurde am 19. Februar 1763 unter dem Titel *Orione ossia Diana vendicata* im King's Theater (Haymarket) aufgeführt. Bach's Ruf muß schon ein außerordentlicher gewesen sein, denn die Vorstellung fand in Gegenwart des Hofes und vor einem gedrängt vollen Hause statt und gefiel außerordentlich. König Georg III. und seine Gemahlin, Sophie Charlotte, interessierten sich lebhaft für Musik, die Königin bethätigte sich selbst im Gesange und auf dem Clavecin. Beide waren deutscher Abstammung und nahmen daher wohl umsomehr Anteil an dem deutschen Künstler Bach[2]). Drei Monate lang war die Oper Gegenstand allgemeiner Bewunderung, sie wurde 13 mal in der Saison gegeben bis zum 7. Mai 1763[3]). Burney, der beste Gewährsmann für den damaligen Eindruck, lobt außer den Schönheiten der Melodie und Harmonie besonders die vornehme Behandlung des Orchesters[4]).

»Bach seems to have been the first composer who observed the law of contrast, as a principle. Before his time, contrast there frequently was in the works of others; but it seems to have been accidental. Bach in his symphonies and other instrumental pieces, as well as his songs, seldom failed, after a rapid and noisy passage to introduce one that was slow and soothing.«

Gerber, der diese Stelle in seinem Neuen Lexikon (unter Bach, Christ.) notiert, fügt hinzu: »Gegenwärtig bedienen sich unsere Herren Komponisten zur Hervorbringung des Kontrastes, nach rauschenden Stellen von Bogeninstrumenten, ganzer Chöre von Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Posaunen, die sie dann noch mit Trompeten und Pauken anfrischen, d. h. sie vertauschen einen Lärm mit dem andern.« In diesem für die Zuhörer ungewohnten Reiz und dem großen Melodien-Reichtum ist auch der Riesenerfolg des *Orione* zu suchen. Einen besonderen Instrumentaleffekt erzielte Bach ferner durch die in dieser Oper in England zum ersten Mal verwerteten Klarinetten, die sich langsam eine Stellung im Orchester zu erwerben begannen[5]). Bei dem starken Mangel an Virtuosen auf diesem Instrument hat es Bach auch später

1) Pohl, Mozart und Haydn in London, stützt sich auf Burney, History of Music IV, 483.

2) Auch Jahn (Mozart I, 41) betont diese Vorliebe des Herrscherpaares für deutsche Künstler beim Auftreten Mozart's und Haydn's.

3) Th. Busby, Allgemeine Geschichte der Musik, übersetzt von Michaelis.

4) Burney, General History of Music IV, 483.

5) Nach Pohl (Mozart u. Haydn in London) hat Gossec in Paris zum ersten Male in Symphonien die Klarinette angewandt, Händel 1724 vorübergehend in *Tamerlane*. Auch Forkel nennt im musikalischen Almanach für das Jahr 1782 (S. 95: Vorzügliche Künstler auf verschiedenen Instrumenten) nur einen Künstler auf der Klarinette, Bähr.

selten benutzt. Wie aus seinen sämtlichen Opern wurden auch aus *Orione* beliebte Arien gedruckt (s. Katal.) und sein Name dadurch populär. Fétis berichtet außerdem, daß *Orione* 1781 ins Französische übersetzt und an der Oper in Paris angenommen wurde, ohne aber aufgeführt zu werden. Während diese Oper im King's Theater Triumphe feierte, machte sich der leicht schaffende Bach an ein zweites Werk, *Zanaida*. Vom 7. Mai bis 1. Juni, an dem die Saison schloß, wurde diese Oper noch 7 mal erfolgreich aufgeführt. Mitwirkende waren Sgr. und Sgra. de Amicis, Sgra. Cremonini, Sgr. Giardini, wie aus den Überschriften der Favourite Songs (Walsh) hervorgeht. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn Bach aus diesen glänzenden Verhältnissen heraus nicht nach Italien zurückkehrte. »Die unendliche Güte des Königs und der Königin« äußerte sich bald in der Ernennung Christian Bach's zum *Music master to Her Majesty the Queen of England*, welchem Titel später noch *and the Royal Family* beigefügt wurde. Sein Gehalt betrug 300 Pfund Sterling[1]). Ob dasselbe schon bei Beginn seiner Thätigkeit sich so hoch belief, kann ich nicht sagen. Jedenfalls wird es aber eine große Verbesserung gegen die 800 Lire in Mailand bedeutet haben.

Bach war auch hier auf Nebenverdienst angewiesen, den er aus seinen Opern, sonstigen Kompositionen, öffentlichen und privaten Konzerten sowie Unterricht in reichem Maße bezog. Ein Doktor Wendeborn giebt uns nähere Auskunft über die Einnahmequellen der Künstler in London[2]). Danach gaben einige besonders beliebte Künstler »den jungen Frauenzimmern für $1/2$ Guinee Unterricht in der Musik und hielten sich, um nicht zu ermüden und zur rechten Zeit die Lektionen nehmen zu können, auch eine Equipage«. Bach gehörte zu den beliebten Lehrern; er war gesuchter Klavier- und Gesangmeister und hielt sich wohl nur zu diesem Zweck einen Wagen, um allen Anforderungen genügen zu können. Daraus sollte ihm, wie wir sehen werden, ein Vorwurf der Verschwendungssucht gemacht werden[3]). Die Kompositionen waren gesetzlich geschützt, und wenige Seiten lange Arbeiten beliebter Komponisten wurden mit Gold aufgewogen. Für Privatkonzerte des Adels und der Haute Finance wurden Künstler engagiert und mit 4—5 Guineen belohnt. Eine besondere Einnahme erzielten die Künstler durch ein Benefiz-Konzert, wobei manche 100 Guineen und mehr verdienten. Danach müßte man erwarten, schließt der Verfasser, daß die Musiker in vorzüglichen Verhältnissen lebten oder wenigstens gut auskämen. Aber dem war nicht so, die meisten hatten oft mit Not zu kämpfen und starben in Schulden. Ihre Lebensart ist wohl Schuld daran. Eine charakteristische Anekdote

---

1) Cramer's Magazin, 1783, S. 554, Brief aus London.
2) Musik. Realzeitung 1788, S. 25 ff.
3) Musical Times 1896, Sept., S. 585.

aus Junker's Almanach[1]) mag als Illustration zu obiger Schilderung beigegeben werden: »Ein Vermögen jährlicher Einkünfte sollen sich in London haben sammeln können: Rauzzini 2000, Sacchini 1800, Bach und Abel jeder von 1500, Giardini von 1200 Pfd. u. s. w. Doch bei alledem hinterließ nach eben dieser Sage Bach 4000 Pfd. Schulden. Rauzzini sitzt im Gefängnis. Sacchini, Abel und Giardini sind flüchtig.« — Eine Bestätigung der Flucht Abel's und Sacchini's konnte ich auffinden[2]), die ungeheure Schuldsumme von 4000 Pfd. Sterling scheint aber doch ins Sagenhafte zu gehören. Wir kommen damit auf einen Punkt zu sprechen, der Bach's Feinden die erwünschte Gelegenheit bot, ihn in den Schmutz zu ziehen und auch künstlerisch zu diskreditieren. Ich würde nicht so lange dabei verweilen und eine Ehrenrettung in diesem Sinne für überflüssig halten, da unser Jahrhundert die moralischen und künstlerischen Qualitäten nicht mehr in der strengen Weise vermischt, wie unsere Vorfahren. Aber die menschliche Teilnahme, die sich aus meiner Hochachtung für Bach's Kunst ergiebt, zwingt mich, den übergestrengen Sittenrichtern gegenüber seine wertvollen Eigenschaften zu betonen und die sagenhaften Vorwürfe nach Möglichkeit zu entkräften. Mögen zunächst die Gegner gehört werden, welche ihm Trunksucht, ausschweifend sinnliche Anlagen, Verschwendungssucht und als Folge davon künstlerische Gewissenlosigkeit zum Vorwurf machen. Details giebt F. G. E., welcher sich auf Wesly's *Records* stützt, in den *Musical Times*:

»He lived in great style in London and kept his carriage; but he died in poverty and in debt, one of his creditors being his own coachman, from whom he had borrowed £ 100. At his death he was surrounded by a few faithful friends, who were fortunately at hand to prevent his corpse from being seized by pressing creditors.«

Einer seiner künstlerischen Antipoden[3]), Forkel, schreibt dagegen ein Jahr nach Bach's Tode, er soll sich ansehnliche Reichtümer erworben haben[4]). Burney erwähnt nichts von seinem lasterhaften Lebenswandel, sondern war mit ihm in Freundschaft verbunden, Mozart hing voll Liebe und Verehrung an ihm, Martini erhielt ihm seine Gunst bis zum Ende. Sein Bruder J. Chr. Fr. Bach in Bückeburg sandte ihm vertrauensvoll seinen Sohn Wilhelm zur Erziehung und Ausbildung, dessen er sich liebevoll annahm und dem er eine gute Position verschaffte. Auch auf den Brief an einen Klavierspieler Krenschel in Dresden, den Bitter (Bach's

1) Kosmopolis, Musikalischer und Künstler-Almanach für das Jahr 1783, S. 142.

2) Cramer's Magazin, 1783, S. 554.

3) Im Mus. Almanach, 3. Band 1779, S. 239 schreibt Forkel in einer Kritik über Junker's 20 Komponisten, in der Bach gelobt ist: »in der That widerfährt diesem Manne (Bach) mit der Familienähnlichkeit ein wenig zu viel Ehre«.

4) Mus. Almanach 1783, S. 150.

Söhne, Anhang S. 349) leider ohne Angabe des Fundortes veröffentlicht hat, und aus dem der Verfasser Spuren einer vornehmen Gesinnung zu erkennen glaubt, sei hier hingewiesen [1]). Ferner wird uns berichtet, daß er sich Cramer's hilfreich annahm, ihn bei sich wohnen ließ und ihm in jeder Beziehung weiterhalf. Alles dieses paßt nicht zu dem Bilde, daß seine Feinde von ihm entworfen haben. Er teilte eben mit vielen auf den Höhen wandelnden Menschen das Schicksal, durch Neid und Mißgunst von seinem Piedestal gestürzt zu werden. Ein frohes, freies Künstlerleben, das wir heut jedem genialen Menschen gern zugestehen, erschien damals lüderlich. Bach, der Liebling der vornehmen Gesellschaft, der Gatte einer selbst im Getriebe des Lebens stehenden Opernsängerin, war glänzend honoriert und hat elegant und frohsinnig sein Leben genossen. Er hat mit offener Hand seine Freunde und andere unterstützt, und der Tod überraschte ihn leider im besten Mannesalter. Wenn nun nach seinem Hinscheiden ein Kutscher und andere Lieferanten Geld zu bekommen hatten, wenn kein Vermögen geblieben war, um alle Zahlungen zu tilgen, so darf man darum Bach nicht als lüderlichen und leichtsinnigen Verschwender hinstellen, sondern höchstens als schlecht rechnenden Wirt, den der Tod mitten aus dem blühenden Leben riß. Eins aber steht noch im schärfsten Kontrast zu den gehässigen Anfeindungen, sein unendlicher Fleiß. Bei all den Verpflichtungen, die ihm seine amtliche und private Thätigkeit auferlegten, fand er Zeit, eine unglaubliche Zahl von Kompositionen zu schaffen. Darauf ist auch die moralische Ehrenrettung [2]) basiert, welche G. N. (Nottebohm) in der Deutschen Musikzeitung [3]) mit folgenden Worten begründet:

»Einer solchen Fruchtbarkeit und des ernsten musikalischen Inhalts wegen, welcher sich in mehreren uns bekannten Werken ausprägt, hegen wir starken Zweifel an dem ihm von seinen Biographen beigelegten lüderlichen Lebenswandel und an das ihm von anderer Seite angedichtete abenteuerliche Leben. Wir brauchen nicht an Mozart zu erinnern, dessen Charakter auch lange Zeit durch die plumpsten Anekdoten entstellt wurde. Und sind wir nicht Zeuge gewesen, wie unserem jüngsten, bedeutenden Komponisten R. Schumann ähnliche Laster beigelegt (und sagen wir deutlich angelogen) wurden, welche die Biographen dem J. Chr. Bach beilegen?«

Wie es heute niemand einfallen würde, Wagner's Größe darum zu verkleinern, weil er notorisch verschwenderisch gelebt hat, dürfen wir mit demselben Recht nicht gestatten, daß ein so großer Meister wie Chr. Bach wegen desselben Fehlers, der nicht einmal erwiesen ist, künstlerisch verunglimpft werde.

---

1) Die Lexica nennen keinen Klavierspieler Krenschel in Dresden. Vielleicht liegt ein Verlesen des Namens Transchel vor.

2) Eine künstlerische haben Fleischer, Eitner, Ehrlich, Riemann, Weitzmann, Faißt versucht.

3) Wien, 1. Jahrgang, S. 224, 1. Juli 1860.

Wenden wir uns nun den weiteren Schicksalen Chr. Bach's zu. Das Jahr 1764 bringt ein oft besprochenes, musikgeschichtlich aber wenig ausgebeutetes Ereignis. Am 22. April 1764 langte Mozart in London an und trat in Beziehung zu dem *Music master* der Königin. Trotz der Verschiedenheit der Jahre fanden sie gegenseitig an einander Gefallen. Die Anekdote, daß Bach den kleinen Wolfgang auf die Kniee nahm und beide ein Klavierstück so ausführten, daß jeder abwechselnd einige Takte spielte, und zwar mit solcher Exaktheit, als ob nur ein Spieler am Instrument säße, sei hier der Vollständigkeit halber wiederholt[1]). Als amüsante Episode ist diese Begegnung überall hingestellt und damit erledigt; das Wesentliche aber, daß Mozart bei seinem $1^1/_4$jährigen Aufenthalt in London sicherlich Christian Bach's Werke genau kennen lernte, wird auch von Jahn übergangen. Es kann freilich nicht in dem Rahmen dieser Arbeit liegen, den Einfluß Bach's auf den jungen Mozart darzulegen. Aber den kräftigen Hinweis, mit dem Ehrlich[2]) Bach's Einfluß auf den Klavier-Komponisten und Fleischer[3]) auf den Opern-Komponisten Mozart betonen, möchte ich an dieser Stelle unterstützen und den Einfluß auf den Symphoniker Mozart hinzufügen. Mozart hat in London seine ersten Symphonien komponiert, die Abhängigkeit von seinem »*musical tutor*« ist unverkennbar. Am stärksten ist er freilich in seinen Klavierwerken von Bach beeinflußt; die angewandte Klaviertechnik, die Melodiebildung, Form und Aufbau besonders des ersten Satzes weisen soviel Ähnlichkeit auf, daß nur böser Wille oder Unkenntnis ein Abhängigkeits-Verhältnis leugnen können. Die Anregung aber war eine wechselseitige. Die vierhändige Klaviersonate, auf welche Mozart infolge seines Zusammenwirkens mit seiner Schwester zuerst kam, pflegte auch später Bach.

Kurz vor Mozart's Ankunft am 29. Februar 1764 gaben Bach und Abel ein Konzert im Saal Spring Gardens, in dem eine Serenade von Abel aufgeführt wurde[4]). Beide vereinigten sich mit einer Mrs. Cornelys und gründeten damit ein Konzert-Unternehmen, welches bald eine tonangebende Rolle in London spielen sollte. Am 23. Januar 1765 fand das erste der Konzerte in Carlisle House, Sohosquare, statt. Sie hießen daher auch Sohosquare-Konzerte; die 6 Symphonien Bach's op. III sind ausdrücklich für diese Konzerte bestimmt. Über die Entwickelung des öffentlichen Konzertlebens giebt Pohl in seinem bekannten Werke »Haydn und Mozart in London« ausführlichen Bericht, auf den ich hiermit verweise. Die Bach- und Abel-Konzerte würden ungefähr unseren heutigen

1) Parke, Mus. mem. I p. 347 ff.
2) Modernes Musikleben, 2. Aufl. Berlin 1895, S. 125 ff.
3) Mozart, Berlin 1900 (Hoffmann u. Co.), S. 28.
4) Allgemeine deutsche Biographie. Art. von Pohl über J. C. Bach

großen philharmonischen Konzerten in Berlin entsprechen, in denen gediegene ältere und moderne Musik, unterbrochen von solistischen Vorträgen, gepflegt wird. In der Saison fanden 15 solcher Aufführungen statt. Sie erfreuten sich trotz des hohen Subscriptions-Preises von 5 Guineen großen Zuspruchs. 1768—73 fanden sie im Almack-Saal, 1774 wieder im Carlisle House statt, bis sie 1775 nach dem Hanoversquare room verlegt wurden. Gegen Ende der 70er Jahre verringerte die Konkurrenz anderer Konzert-Unternehmen die Einnahmen so sehr, daß die Unterstützung freigiebiger Mäcene notwendig wurde. So soll Lord Abingdon 1600 Pf. in dem fruchtlosen Versuch, die einst so beliebten Konzerte zu halten, angewandt haben.

In den Anfang des Jahres 1765 fallen 2 Arbeiten für die Oper. An einem am 1. Januar 1765 aufgeführten Pasticcio *Berenice*, zu welchem Hasse, Galuppi, Ferradini, Retzel und Abel Stücke beigesteuert hatten, beteiligte sich Bach ebenfalls, trat aber schon am 26. Januar mit einer eigenen Arbeit hervor, mit seiner Oper *Adriano in Siria.* Das neue Werk hatte nicht den Erfolg des *Orione;* es wurde noch 7 mal gegeben, und einzelne Arien wurden populär. Unter anderem wirkte der hochberühmte Castrat Manzuoli mit. In dem folgenden Jahre lernte Christian Bach die Opernsängerin Cecilia Grassi kennen, welche mit Guarducci aus Italien nach London gekommen war. Über sie, die bald in Bach's Leben eine Rolle spielen sollte, wissen wir wenig. Gerber schildert sie im Neuen Lexikon als eine nicht schöne Person; der Besitz einer süßklingenden Stimme habe ihr trotz Mangels jeglicher dramatischen Begabung Triumphe gesichert, sodaß sie mehrere Jahre hindurch als Prima Donna an der Oper beliebt war. Schon im Herbst 1767 ging Bach mit ihr die Ehe ein, aus der aber keine Nachkommen entsprossen sind. Nähere Nachrichten über das Familienleben waren leider nicht aufzufinden; von dem patriarchalischen Verhältnis, das in Bach's Vaterhause herrschte, wird sicherlich nichts zu spüren gewesen sein. In demselben Jahre (1767) schuf Bach seine Oper *Caratacco,* welche anscheinend den schwachen Erfolg des *Adriano* aufgewogen hat. 3 Bücher Favourite Songs aus dieser Oper wurden 1767 gedruckt und 1778 nochmals aufgelegt. Die Partitur der Oper (3 Vol.) befand sich in der Bibliothek der Königin und ging von dort in die Bibliothek des kgl. Konservatoriums in Brüssel über. Walker druckte die Oper ganz. Eine Arie auf die Worte »*Non e ver ch'assise in trono*« u. s. w. hat sich besonderer Beliebtheit erfreut und ist in der That von solch entzückender Melodik, daß sie auch heute noch ihrer Wirkung sicher wäre. Sie wurde einzeln bei Hummel in Amsterdam gedruckt und ist mit Streichquartett, 2 Flöten und 2 Hörnern versehen; ihre Form ist die der großen Da capo-Arie. — Nach Gerber und Fétis wäre nun die Oper *Olimpiade* zu nennen, welche 1769 mit Piccinni gemeinschaftlich ge-

stochen wurde. Ob die Zeit der Aufführung dieselbe ist, muß ich ungewiß lassen, zumal eine in Dresden in der kgl. Musiksammlung liegende Arie aus *Olimpiade* die Aufschrift Palermo 1764 trägt. Die Arie *Non so d'onde viene* wurde Mozart's »Favouritesache«. Beziehungen zu Italiens Opernbühnen hatte Bach jedenfalls noch, und bei der folgenden Oper, wieder einem Pasticcio, sind solche auch nachweisbar. Im Winter 1769—70 kam die Opera seria *Orfeo*, die Bach und Gluck zum Verfasser hatte, in London zur Aufführung, und 4 Jahre später in Italien, und zwar wieder im St. Karl Theater zu Neapel. Florimo[1]) bringt folgende Notiz: *Orfeo ed Euridice, Dramma. Testo anonymo. Christoforo Gluck e G. Christ. Bach* 1774. 4. November. — Eagro: Giuseppe Tibaldi; Orfeo: Ferdinando Tenducci; Amore: Giuseppe Pugnotti; Plutone: Michele Mazziotti; Euridice: Ant. Bernasconi; Erinni: Cellidea Squillace; Euristo: C. Squillace.

Nach dieser kleinen Arbeit ließ Bach im Jahre 1770 ein sehr umfangreiches Oratorium *Gioas, re di Giuda* folgen, welches im King's Theater zur Aufführung gelangte. Es zerfällt in 2 Abteilungen und enthält eine Ouverture, ein Duett, 7 Chöre, 15 große Arien, darunter 6 für Alt, und erlebte 5 Wiederholungen. Es ist nicht verwunderlich, wenn Bach, dem der Erfolg bisher immer treu geblieben war, Engagements nach dem Auslande erhielt, und zwar zunächst nach seinem eigenen Vaterlande. Der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz berief ihn 1772 nach Mannheim zur Schöpfung einer Oper, der im Jahre 1774 eine zweite folgen sollte. Es sind die Opern *Temistocle* und *Lucio Silla*. Die erste Quelle für diese Berufung Bach's nach Mannheim ist Burney[2]) mit einer kurzen Notiz, daß täglich Bach in Mannheim erwartet werde. Eine zweite Bestätigung giebt Junker[3]), der sich aber geschraubt und undeutlich ausdrückt:

»Wenn I. Bach zur Schöpfung einer Oper nach Mannheim berufen wird, so macht dieß in meinen Augen dem Kurfürsten, der des zu einseitigen Geschmackes müde ist, mehr Ehre, als Bachen selbst, denn jener würde, wenn er den Endimion[4]) gehört hätte diesseits des Meeres, den Schöpfer seiner Freuden gefunden haben.«

Ferner erwähnt Schubart[5]) unter den Opern-Komponisten, die jahrein, jahraus in Mannheim wechselten, auch den Londoner Bach. Am ausführlichsten ist aber Mozart in seinem Brief vom 13. November 1777, den ich zum Teil hier wörtlich wiedergebe, da er charakteristische Bemerkungen über Mozart's Stellung zu Bach enthält.

1) La Scuola Musicale IV, 242.

2) Burney's Reisen, deutsche Übersetzung, Hamburg, 1773. Bd. 2. S. 73.

3) 20 Komponisten, 1776.

4) Bach hat eine Kantate *Endimione* komponiert, worauf vielleicht Junker hinweist.

5) Ideen zur Ästh. S. 130.

»Weder Francesco de Majo mit *Ifigenia in Tauride* 1762 ... (es folgen verschiedene andere Komponisten) noch Chr. Bach mit seinem *Temistocle* 1772 und *Lucio Silla* 1774, fanden nicht den allgemeinen Beifall ... Er (auf Vogler bezüglich, den zweiten Kapellmeister in Mannheim) ist ein Narr, der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommeneres sei als er. Er verachtet die größten Meister, mir selbst hat er den Bach verachtet, Bach hat hier zwei Opern geschrieben, von denen die erste besser gefallen hat als die zweite. Die zweite war *Lucio Silla*. Weil ich nun die nämliche in Mailand geschrieben habe, so wollte ich sie sehen. Ich wußte von Holzbauern, daß sie Vogler hat; ich begehrte sie von ihm. Von Herzen gern, antwortete er mir, morgen werde ich sie Ihnen gleich schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen. Etliche Täge darauf sagte er zu mir ganz spöttisch: Nun, haben Sie was Schönes gesehen? Haben Sie was daraus gelernt? Eine Arie ist zwar schön, — wie heißt der Text? fragte er einen, der neben ihm stand? — Nu, die abscheuliche Arie von Bach, die Sauerei — ja *Pupille amate*, die hat er gewiß im Punschrausch geschrieben. Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beim Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beim Kurfürsten auch schon ausgedient«.

Vogler, der mit seiner allerdings brutalen Kritik Mozart so in Harnisch brachte, hat aber in der »Mannheimer Tonschule«, wie vorher erwähnt, seiner großen Hochachtung für Bach's Kunst Ausdruck gegeben und besonders auch die Verzweiflung der Tochter des Temistocles lobend erwähnt, sodaß anscheinend nur die Oper *Lucio Silla* seinem Geschmacke nicht convenierte. Zwischen den beiden Reisen nach Deutschland entstand die Oper *Clemenza di Scipione*, welche in London aufgeführt wurde und der noch verschiedene Wiederholungen beschieden waren[1]). Pohl[2]) führt Cecilia Davies als Mitwirkende der ersten Aufführung an. Im Jahre 1778 trat darin Franzisca Danzi, spätere Madame le Brun, auf, und noch 1805 erwählte Mrs. Billington diese Oper zu ihrem Benefiz[3]). Beiläufig erwähnt sei noch ein Benefiz-Konzert für Cramer, das am 22. März 1773 unter Leitung Bach's und Abel's stattfand, und ein unwesentlicher Brief, den Bach am 15. September desselben Jahres an Martini richtete. Der Briefwechsel von 1763—73, welcher sicherlich nicht unterbrochen wurde, ist leider nicht erhalten. Letztgenannter Brief enthält nur die Empfehlung eines Violoncell-Spielers Signor Waterhouse aus dem Gefolge des Herzogs von Cumberland an Martini. Am 1. Februar des folgenden Jahres (1775) fand das erste Bach-Abel-Konzert in dem neu erbauten Hanoversquare room statt, dessen »freehold« Lord Plymouth von Visc. Wenman für 5000 Pf. käuflich erworben hatte[4]). Auch nahm Bach sein arg vernachlässigtes Orgel-

1) Auf dem Titelblatt dieser Oper (op. 14) nennt sich Bach *Music master ... and the Royal Family.*

2) Allgemeine deutsche Biographie.

3) Elisabeth Billington war die Tochter des Künstlerpaares Weichsell. Zunächst Klavierspielerin, wurde sie um 1775 von Chr. Bach im Gesang ausgebildet (Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 321 ff.).

4) Grove, Dictionary.

spiel wieder auf und vertrat den Orgelpart in Haendel's Samson, wobei selbst seinen Freunden die Folgen der langen Unterbrechung nicht entgingen[1]). Sein Name ist auch nachher bei den Oratorien-Aufführungen im King's Theater häufig mit Concertanti genannt[2]).

Daß Bach seine Opernthätigkeit in den Jahren 1775—78 plötzlich unterbrochen haben soll, ist nicht gut anzunehmen; positive Nachrichten über neue Werke aber fehlen, abgesehen von der schon erwähnten Wiederholung des *Orione* (1777) und der *Clemenza di Scipione*. Wahrscheinlich fällt in diese Zeit die Oper *Siface*, über deren Entstehungszeit jegliche Angaben fehlen, möglicherweise auch ein Pasticcio *Ezio*, an dem Guglielmi und Bertoni mitarbeiteten[3]). Auch ein aus dem Jahre 1776 erhaltener Brief Bach's an Martini (2. Mai) enthält nichts Wesentliches. Aus ihm geht hervor, daß Martini Bach um sein Portrait gebeten hatte. Letzterer antwortete bescheiden, es sei eine allzu große Ehre für ihn, zu den großen Männern gerechnet zu werden. Das Bild sei schon fertig, und bei der ersten Gelegenheit werde er es mit Musikalien senden. Ebenfalls um ein Porträt handelt es sich in dem letzten erhaltenen Briefe Bach's an Martini vom 28. Juli 1778, zu dem ein Schreiben Karl Burney's an M. (22. Juni 1778) den Kommentar giebt. Bach hatte sich danach von einem der besten Künstler Londons malen lassen und einem durch Bologna reisenden Signor Roncaglia den Auftrag gegeben, es abzuliefern. Das sind die letzten nachweislichen Beziehungen Bach's zu Martini, welche trotz der langen Trennung beider Männer nichts an Herzlichkeit verloren hatten. Einige Wochen später, ungefähr am 13. August 1778 finden wir Bach in Paris. Mozart ist wieder der Gewährsmann und schreibt am 27. August an seinen Vater:

»Herr Bach aus London ist schon 14 Täge hier, er wird eine französische Oper schreiben, er ist nur hier, die Sänger zu hören, dann geht er nach London, schreibt und kommt sie in Scena setzen. Seine Freude und meine Freude als wir uns wiedersahen, können Sie sich leicht vorstellen. Vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft — doch muß man ihm dies lassen, daß er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung für ihn und er — das ist einmal gewiß, daß er mich sowohl zu mir selbst als bei anderen Leuten, nicht übertrieben wie einige, sondern ernsthaft, wahrhaft gelobt hat.«

---

1) Allgemeine deutsche Biographie.

2) Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 159 ff.

3) Schauer, J. Seb. Bach, S. 12. — Eine reizende Anekdote übermittelt uns Busby, *Concert room and orchester anecdotes*, London, Clementi & Co. 1825 S. 111: Im Hanoversquare room waren Bilder von Cipriani, Apollo und die Musen darstellend, wegen einiger vorzunehmenden Korrekturen entfernt worden und im nächsten Bach-Abel-Konzert fragte eine vornehme Lady: »Was? Apollo und die Musen sind fort?« »Sie haben, erwiderte Bach, uns nicht für immer verlassen, und wenn das Konzert beginnt, hoffe ich, werden sie alle herausgehört werden.«

Mozart hatte auch kurz vorher aus Mannheim (28. Februar) folgende sehr anerkennende Worte über Christian Bach geschrieben:

»Ich habe aber auch zu meiner Übung die Arie Non so d'onde viene, die so schön von Bach komponiert ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach garnicht gleicht?«

Über eben dieselbe aber schreibt er von Paris[1]):

»Hier endlich, als er (Raaf) im Concert spirituel debutierte, sang er die Scene von Bach Non so d'onde ... welches ohnehin meine Favouritsache ist.«

Bach führte seinen jungen Freund beim Marschall de Noailles ein, und mit Tenducci als Dritten im Bund verlebten sie frohe Tage[2]). Bach begab sich bald wieder nach London, um dort die Oper *Amadis de Gaules* auszuarbeiten. Eine undankbare, schwierige Aufgabe war ihm damit zu teil geworden, und zwar sollte er zwischen den leidenschaftlich sich befehdenden Anhängern Gluck's und Piccinni's vermittelnd eingreifen. Nach Grimm[3]) fand die Aufführung am 14. Dezember 1779 statt. Beide Parteien hatten an dem Werke etwas auszusetzen, die Gluckisten vermißten die Originalität und den hohen Schwung, die Piccinnisten den *charme* und die *variété des mélodies*. Dazu kamen noch die Lullisten und Rameauisten mit weiteren unbefriedigten Ansprüchen, und so ward dem Werke nur ein schwacher Erfolg beschieden. In pekuniärer Hinsicht aber war er vorzüglich, wenn man Fétis glauben kann, nach dessen Bericht Bach 10000 Fr. für das Manuskript erhalten haben soll. Am Schluß der Besprechung seiner Thätigkeit als Opern-Komponist sei noch ein freundliches Urteil aus der Feder eines Dr. Wendeborn[4]) kurz erwähnt. In einer Kritik über Sacchini, den er sehr hoch schätzt, weiß er diesem niemanden zur Seite zu stellen, als den Londoner Bach.

»Beide Meister sehen das *non plus ultra* ihrer Kunst darinne, daß sie die Kunst zu verbergen wissen, beide setzen die Achtung, welche ein Tonsetzer dem musikalischen richtigen Gesange schuldig ist, nie aus den Augen, beide finden den Weg zum Herzen des Zuhörers mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit; so sehr beide in ihren Melodien das Abgedroschene zu vermeiden wußten, so sehr waren sie entfernt, in den Fehler der Affektation und des Gesuchten zu verfallen. So gut Jomelli, Galuppi, Piccinni wußten, was die Stimme des Sängers und der Sängerin kleidet oder nicht, so gut wußte das Bach und Sacchini auch, wie solches der passende Zuschnitt ihrer Arien, Duette, Terzette und Chöre genugsam beweist.«

Damit schließen die Nachrichten über Bach's Wirken als Opern-Komponist. Ein früher Tod entriß ihn seinem arbeitsreichen Leben am 1. Januar 1782. Sein Tod muß unerwartet und plötzlich eingetreten sein,

1) Nohl, Mozarts Briefe, S. 148.
2) Jahn, Mozart 1889, S. 567.
3) Correspondance littéraire X, 236.
4) Musik. Realzeitung 1788, S. 57.

da für denselben Monat die Bach-Abel-Konzerte noch angekündigt sind[1]. Begraben liegt er auf dem Kirchhof der alten St. Pankraz-Kirche[2], wo auch drei berühmte Glee-Komponisten John Danby, Stephen Paxton und Samuel Webbe der ältere ruhen. In das Totenregister der Kirche ist sein Name in der Form I. C. Back eingetragen. Der Wittwe Bach schenkte die Königin von England 50 Pf. Sterling zu einer Reise nach Italien und setzte ihr außerdem ein Jahresgehalt aus[3]. Nach Bach's Tode wurden die Konzerte in Hanoversquare room unter dem Namen *Concerts of Nobility* weitergeführt, deren Direktion der Gönner Bach's, Lord Abington, und ein aus 8 Mitgliedern des Adels bestehendes Komitee übernahmen. Cramer's Magazin[4]) giebt eine genauere Beschreibung des 40 Mann starken Orchesters und fügt auch einige Programme hinzu, in denen Bach's Kompositionen noch eine Rolle spielen.

Bach's Name wurde bald vergessen, wenn auch seine Schülerin Elisabeth Billington in alter Anhänglichkeit noch um 1805 seine Oper *Clemenza di Scipione* zu ihrem Benefiz erwählte. Die meisten Künstler der Übergangs-Periode teilten sein Schicksal. Für den Musikforscher aber ist er eine der interessantesten Persönlichkeiten; er hat den kommenden Genien der sogenannten klassischen Periode die Wege geebnet und ist wohl würdig, einer unverdienten Vergessenheit entrissen zu werden. Die nun folgende Besprechung seiner Orchesterwerke und Kammermusik mag meine Ansicht mit begründen helfen.

Symphonien.

Christian Bach hatte sich in Italien ganz der Kirchen- und Opern-Komposition gewidmet und, wie erinnerlich, das Schaffen von Symphonien, Konzerten u. s. w. für Deutschland und Paris als lästig und ihn künstlerisch nicht fördernd bezeichnet. Außer seiner bedeutenden Opern-Thätigkeit sollte aber in London diese Art des Schaffens gerade den breitesten Raum ausfüllen, wofür nicht allein materielle Interessen, sondern der echt bachische Zug zur reinen Instrumentalmusik bestimmend wurden.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die Instrumentalmusik noch eine untergeordnete Stellung, wenngleich durch die Gewohnheit, den Opern eine instrumentale Einleitung zu geben, die Grundform der Ouverture schon festgelegt war. Von den beiden Arten, der französischen und italienischen Ouverture, interessiert uns hier nur die letztere, an deren Muster

---

1) Das letzte Konzert unter Bach und Abel fand am 9. Mai 1781 statt (Pohl, Mozart in London, S. 50).

2) Musical Times, Art. F. G. E. (Siehe oben).

3) Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1783, Cosmopolis.

4) Jahrgang 1783, S. 546.

sich Bach gebildet hat. Sie unterscheidet sich äußerlich von der französischen Ouverture dadurch, daß ein langsamer Satz von zwei bewegten eingeschlossen ist, während in jener zwei langsame Teile einen schnellen umschließen. Einen Zusammenhang mit der Oper oder der ersten Scene hatte die Ouverture nicht, sodaß die Loslösung von derselben und die Übertragung in den Konzertsaal an sich keine Schwierigkeiten machte. Um diese Selbständigkeit aber zu erlangen, waren zwei Faktoren noch zu wenig ausgebildet, der musikalische Satz und die Blasinstrumente. Letztere waren nur in geringem Maße fähig, chromatische Tonreihen hervorzubringen, und daher zu einer bescheidenen, untergeordneten Stellung verdammt. Die Streichinstrumente waren zuerst nur zu einem Trio (2 Violinen und Baß) vereinigt, da die Bratsche mit dem Baß parallel ging. Erst Sammartini soll derselben eine selbständige Thätigkeit gegeben haben. Der musikalische Satz war ebenfalls sehr dürftig, die kontrapunktischen Reizmittel waren aufgegeben, die homophone Schreibart an ihre Stelle getreten, welche sich mit dem Fortspinnen eines Hauptgedankens in den schnellen Sätzen begnügte. Die Ouverturen italienischer Opernmeister wie Iomelli, Piccinni, Pugnani, die ich einsehen konnte, haben alle diese Form, sind aber so kurz gehalten, daß bei ihnen an eine Übertragung in den Konzertsaal noch nicht zu denken ist. Der einzige Italiener, welcher auf die Entwickelung der Symphonie fruchtbar gewirkt hat, scheint Sammartini (1700—1770 ca.), der Mailänder Meister, gewesen zu sein. Das Bologneser Liceo musicale besitzt von ihm eine Symphonie, die diese in der Musikgeschichts-Forschung oft betonte Ansicht bestätigt. Sie ist dreisätzig — die Ecksätze stehen in *A-dur*, der Mittelsatz in *A-moll* — und ist mit Streichquartett und 2 Hörnern ausgestattet. Die Tempo-Bezeichnung der drei Sätze ist *Presto*, *Andante*, *Presto assai*; der Mittelsatz ist für Quartett allein geschrieben[1]). Alle Sätze und besonders der erste haben ausgedehntere Form; die Sonatenform ist im ersten Satz unverkennbar, wenn auch ein kontrastierendes Seitenthema noch nicht vorhanden ist.

Hand in Hand mit diesen Bestrebungen gingen aber in Deutschland die der sogenannten Mannheimer Tonschule, als deren Oberhaupt Johann Carl Stamitz (1719—61) anzusehen ist. Dort in Mannheim steht die eigentliche Wiege der modernen Symphonie. Burney schreibt in seinem Tagebuche:

»In Mannheim war es, wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opern-Ouvertüren hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als Rufer im Dienst standen, um durch ein »aufgeschaut!« für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Seit der Entdeckung, auf welche Stamitz' Genie zuerst

1) Auch Bach hat eine Symphonie à 6 v. geschrieben, die er aus Italien wahrscheinlich an Philipp Emanuel schickte. (Ph. E. B.'s Nachlaß-Verz.)

verfiel, sind alle Wirkungen versucht worden, deren eine solche Zusammensetzung von unartikulierten Tönen fähig ist.«

Ein guter Beleg für diese Behauptung ist in der Königlichen Hausbibliothek zu Berlin vorhanden[1]), eine Symphonie mit der Aufschrift »I. C. Stamitz der Ältere«, für Streichquartett, 2 Oboen und 2 Corni. Sie erregt ein besonderes Interesse dadurch, daß sie vier Sätze hat. Zwischen Satz 2 (*Andante*) und 4 (*Presto*) ist der *Menuet* eingeschoben. Der erste Satz hat schon vollständig ausgeprägte Sonatenform: ein Haupt- und Seitenthema, kleine Durchführung, Repetition, und eine ausgesprochene Coda mit Verwendung und nochmaliger Betonung des Hauptthemas beendet den Satz. Die Oboen und Hörner haben noch keine Selbständigkeit und dienen nur zur Verstärkung.

Christian Bach's erste im Druck veröffentlichte Serie von 6 Symphonien op. 3 gehört noch ganz in diese Übergangsperiode hinein. Der Begriff Symphonie und Ouverture ist noch schwankend, auf dem Titelblatt steht die erstere, auf den Stimmen die letztere Bezeichnung. Bestimmt waren sie für die Sohosquare-Subskriptions-Konzerte, mithin als selbständige Konzertstücke gedacht. Aber wie klein ist noch das dem Komponisten zur Verfügung stehende Orchester! Nur das Streichquartett ist beschäftigt, und Hörner und Oboen ganz untergeordnet, »*ad libitum*«, hinzugefügt[2]). Diese Symphonien stehen etwa auf der Stufe des oben erwähnten Werkes von Stamitz, sie sind aber alle dreisätzig, wie überhaupt Bach niemals eine viersätzige Symphonie geschrieben hat. Wenden wir uns nun zu dem darauffolgenden Werke, den 6 Symphonien op. 6, welche einen wesentlichen Fortschritt bedeuten. Die Blasinstrumente, 2 Oboen und 2 Hörner, sind nicht mehr *ad libitum* gehalten, sondern spielen, wenn auch nur eine bescheidene, so doch schon selbständige Rolle. Das Hauptthema des ersten Satzes Nr. 1 ist schon mit Berücksichtigung derselben erfunden und besteht wie bei allen Symphonien aus harmonischen d. h. zu einem Akkord gehörigen Tönen[3]). Ein pikanter Rythmus und der Wechsel der Stärkegrade sorgen für Abwechselung. Eine Modulation nach der Oberdominante leitet zum Seitenthema, welches einen gesanglichen, zum erstenmal scharf kontrastierenden Charakter hat. Die Violinen sind zuerst die Träger der Melodie, dann übernehmen sie die Oboen in etwas veränderter Gestalt *solo*, und eine

1) M. 5359, St. nebst 2 Kopien.

2) Der den Stimmen hinzugegebene Katalog enthält die Namen verschiedener anderer Komponisten von Symphonien, wie Sollnitz, Heinsius (à 4 Parts), Abel, Richter, Schwindl, Santolapis, mit je 6 Symphonien à 4 parts, nebst 2 Ob. und 2 Cors ad libitum.

3) S. Bagge (Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung, Breitkopf & Härtel) erklärt diese Gewohnheit bei den Komponisten der ersten Symphonie aus der Unfähigkeit der Blasinstrumente, stufenförmige oder gar chromatische Bewegungen auszuführen.

ausgesprochene Kadenz schließt den zweiten Teil der Oberdominant-Tonart *D-dur*. Die Durchführung, auf Motive des Hauptthemas gestützt, beschäftigt zuerst das Streichquartett, darauf alle Instrumente und berührt die nächstliegenden Tonarten *A-moll*, *E-moll*, in welch letzterer sie endet. Die Überleitung nach *G-dur* mit einem neuen kleinen Motiv führt zur Repetition, welche die Hörner unter Schweigen der übrigen Instrumente mit einer zweitaktigen Solo-Phrase ankündigen. Die Repetition bringt das Hauptthema wörtlich, bleibt aber in *G-dur*, die Oboen führen wieder ihr Solo aus dem Seitenthema, jetzt aber in *G-dur*, aus; mit einer kurzen Coda schließt der Satz. Das *Andante* hat gewöhnlich die zweiteilige Liedform, Oboen und Hörner schweigen und hindern die beweglichen Saiten-Instrumente nicht an der Entfaltung schöner melodischer Linien. Der letzte Satz ist wieder voll Feuer, begnügt sich aber mit einem Hauptgedanken und wird in seinem lustigen Treiben nicht durch ein gegensätzlich gehaltenes Thema beschwert. Dadurch ist auch ein angenehmer Kontrast zu dem ersten Satze geschaffen, der bei aller Lebhaftigkeit gedankenvoller und formreicher gehalten ist. Wir sehen schon in diesen Symphonien deutlich die Grundgestalt, welche Mozart und Beethoven übernommen und ausgestaltet haben. Als Produkte einer frühen Zeit verdienen sie die ernsteste Beachtung.

Die der Opuszahl nach folgenden Symphonien (op. 9) standen mir nicht zur Verfügung. Ich gehe zu den Symphonien über, welche formell und in der Behandlung der Instrumente am nächsten stehen. Die *Symphonie périodique à plusieurs parties* (Nr. IX. Amsterdam, Schmitt) kann zunächst hier ihren Platz finden. Die üblichen 8 Instrumente sind beschäftigt, nur ist zwischen Flöten und Oboen die Wahl gelassen. Auf dem Titelblatt des in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplars steht der Vermerk »C. D. Ebeling[1]) 1774«, welcher beweist, daß in der Residenz Ph. Emmanuels auch tüchtige Meister der Kunst Christian Bach's Interesse entgegenbrachten. Bemerkenswert ist der Fortschritt in der Instrumentation: die Oboen haben sich eine durchaus dominierende Stellung erobert, und die Bässe werden stellenweise von den Violoncellen abgelöst. Ueber die Form läßt sich nichts Wesentliches hinzufügen, nur der letzte graziöse Satz mit der Bezeichnung *Allegro, Tempo di Gavotta* weist die Rondo-Form auf, welche bisher noch nicht angewandt wurde.

In dem weiteren Verfolge des Werdeganges Christian Bach's als Symphoniker will ich nur noch zwei besonders charakteristische Werke herausgreifen, welche ein genügendes Bild der Weiterentwickelung geben. Das Bedürfnis, den Blasinstrumenten ein stärkeres Streichorchester entgegenzustellen, machte sich bald fühlbar. Die erste Symphonie, die Chris-

1) Geschätzter Musiker in Hamburg.

tian Bach für ein verstärktes Orchester schrieb, scheint die in der Kgl. Bibliothek unter No. 235[m] vorhandene zu sein. Die Bereicherung erstreckt sich einstweilen auf die Violinen, denen eine zweite *ripieno* hinzugefügt ist. Im *Andante* sind stellenweise 2 Violen notiert und statt der Oboen in allen 3 Sätzen Flöten angewandt, welche dem durchweg lieblichen Charakter der Symphonie angepaßt sind. Die Form des ersten Satzes ist wesentlich erweitert; das Hauptthema enthält mehrere Motive, deren eins, von Flöten allein vorgetragen, das ganze Stück durchzieht. Das melodische Seitenthema steht, beim ersten Erscheinen sowohl als auch bei der Repetition, in der Tonika. Das sich daran schließende Andante ist eine auf Instrumente übertragene Arie. Die Streichinstrumente geben zunächst ritornellartig die Hauptgedanken, worauf die Flöten die Melodie übernehmen und allein dominieren, von den Streichinstrumenten zart begleitet. Der dritte Satz endlich, *Tempo di minuetto*, hat ebenfalls ausgedehntere Form; er zerfällt in drei Abschnitte, deren letzterer in Moll steht. Der erste wird repetiert.

Das Orchester vervollkommnete sich rapid, ein Jahr nach Bach's Tode besteht die von Cramer geleitete Kapelle aus 16 Violinen, 7 Bässen, 3 Bratschen, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Klarinetten, 2 Bassons[1]. Wie mannigfach die Zusammensetzung wird, ist aus dem Katalog zu ersehen. Klarinetten finden Eingang, das Violoncello wird konzertierend, und auch das Fagott wird obligat verwertet. Immer weiter schreitet die Technik des Komponisten in der Behandlung des Klangkörpers, während die Form im großen und ganzen dieselbe bleibt. Zu Bach's letzten Arbeiten gehören schließlich die Symphonien für 2 Orchester, welchen ein langdauernder Erfolg beschieden war. Selbst Haydn's Symphonien konnten sie ein Jahrzehnt später nicht ganz verdunkeln. Das erste Orchester ist mit 2 Oboen, 2 Hörnern, Fagott, 2 Violinen, Viola und Baß besetzt, das zweite mit 2 Flöten und Streichquartett. Bei rauschenden Stellen gehen die Orchester vereint. Sonst herrscht ein abwechselndes Spiel zwischen beiden. Diese Symphonien verdienen als interessantes Experiment hervorgehoben zu werden, das bei den nunmehr zu Gebote stehenden Kräften wohl ausführbar war.

Klavierkonzerte.

Um das Ende des 17. Jahrhunderts war das *Concerto da camera* für ein Solo-Instrument mit Orchesterbegleitung in Aufnahme gekommen. Als wichtigster Vertreter dieser Kompositions-Gattung gilt unter anderen Antonio Vivaldi (gest. 1743), welcher mit seinen Kammer-Konzerten für eine Solo-Violine Sebastian Bach anregte, dieselben für Klavier zu

1) Cramer's Magazin, 1783, S. 546.

arrangieren. Einen Schritt weiter that er mit der Bildung eigener Instrumentalkonzerte zu eigentlichen Klavier-Konzerten. Seiffert's[1]) kurzer Auszug aus Spitta's Sebastian Bach[2]) mag hier folgen.

»Bach's Klavierarrangements von früher sollten freie Klavierstücke sein, mußten also außer dem Solo auch das Tutti in sich verarbeiten. Jetzt aber setzte Bach an Stelle der Violine das Klavier dem Orchester als konzertierendes Instrument entgegen. Warf das Klavier früher ein objektives Spiegelbild des Widerstreits von Soloinstrument und Orchester zurück, so bildet es also jetzt völlig subjektiv einen der beiden unmittelbar beteiligten Faktoren. Ihren Gegensatz hat nun aber Bach in einer ganz anderen Weise, als wir Modernen es seit Mozart gewöhnt sind, zum Ausbau der Form benützt. Zu einem jeden Konzerte gehörte damals auch noch ein Klavier als generalbassierendes Instrument, um nicht nur das Soloinstrument zu stützen, sondern die verschiedenen im Tutti mitwirkenden Organe zu binden und zu einer Einheit zu verschmelzen. Daß auch bei Klavierkonzerten Bach's das accompagnierende Cembalo in Anwendung kam, ist erwiesen. So konnte denn von einem entschiedenen Gegensatz zwischen Tutti und Soloinstrument im modernen Sinne nicht die Rede sein. Bach's Streben ging vielmehr dahin, dem Klavier im Konzert die Rolle, welches es als Generalbaßinstrument bisher gleichsam latent gespielt hatte, nunmehr auch öffentlich zu übertragen. Die rein musikalische Entwickelung erfolgt zwar in der durch die Konzertform vorgeschriebenen Weise durch das Gegeneinanderwirken zweier Mächte. Aber je mehr sich Bach in dieser Kompositionsgattung zurechtfindet, desto weniger wird von einem wirklichen Wettstreit zwischen beiden etwas sichtbar . . . Kurz alle diese Werke sind gewissermaßen in Konzertform entwickelte Klavierkompositionen, die durch Mitwirkung von Streichinstrumenten eine größere Ton-, Stimmen- und Farbenfülle erhalten haben.«

Christian Bach's Erstlingswerke dieser Gattung entstanden in Berlin unter Philipp Emanuels Leitung. Die in dessen Nachlaß-Verzeichnis aufgeführten 5 Klavierkonzerte sind sicher identisch mit dem in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (*P. 390*) erhaltenen Autograph. Eins derselben trägt die Bemerkung »Berl.«, was nur Berlin bedeuten kann; das Datum ist leider unleserlich. Abgesehen davon weist auch die Abhängigkeit von Philipp Emanuels Konzerten aus den Jahren 1750—54[3]) auf die Jugendzeit Christians hin. Die angewandte Klaviertechnik stimmt mit der Philipp Emanuels überein und ist durchaus virtuos gehalten. Daß Christian Bach seinen Ruf in Berlin als Klaviervirtuos begründet hat, habe ich schon früher betont. Die Konzerte sind sämtlich dreisätzig; jeder Satz trägt am Ende die Notiz: *Da Capo dal Segno* und zwar ist es immer das erste Tutti, welches wiederholt werden soll. In den Tuttisätzen wirkt das Cembalo ganz wie bei Seb. Bach's Konzerten mit, woran Christian in allen seinen späteren Werken dieser Art festgehalten hat. Trotzdem aber ist der konzertierende Charakter in dem reifsten Werke dieser Konzert-Serie deutlich erkennbar.

1) Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 397—398.
2) II, 617 ff.
3) In der Kgl. Bibliothek zu Berlin im Autograph erhalten.

Es ist das Konzert Nr. 4 in *E-dur* mit der Aufschrift *Concerto à Cembalo Concertato, Violino 1, Viol. 2, Viola e Basso.* Nach dem ersten rauschenden Tutti aller Instrumente bringt das Cembalo eine achttaktige Periode, welche ein neues Motiv einführt und bei aller Kürze einen Gegensatz zum ersten Teil bildet. Zum Schweigen gebracht wird es von dem *forte* wiederholten Tutti aller Instrumente, aus dem sich nach 4 Takten das Cembalo loslöst und, accompagniert von den übrigen Instrumenten, mit virtuosem Figurenwerk frei nach der Dominant-Tonart *H-dur* leitet. Das erste Tutti wird nun genau in *H-dur* wiederholt, worauf das Cembalo-Solo den schon angedeuteten Gegensatz zu einem längeren melodischen Abschnitt weiterspinnt, dessen einzelne Perioden von sich dagegen aufbäumenden Violin-Passagen aus dem Hauptthema unterbrochen werden. Der Schluß des ersten Tutti bringt uns nach *E-dur* zurück, das gegensätzliche zweite Thema erscheint nochmals in der ursprünglichen Gestalt, und mit der Wiederholung der ersten Instrumentaleinleitung schließt der Satz. Der zweite Satz *Adagio* steht in *E-moll* $^3/_4$-Takt, hat zweiteilige Liedform und ist von einfacher Melodik und Harmonie erfüllt. Der letzte Satz (*E-dur*, $^2/_4$ Takt) ist analog dem ersten gebaut; der Konzertstil ist ebenso deutlich wie dort durch zwei Themen gekennzeichnet, nur ist die Form des Ganzen knapper gehalten.

Das Wesentliche dieser Untersuchung ist, daß wir schon in diesem Jugendwerke in deutlichen Umrissen die Form erblicken, welche den Grund zur modernen Sonate legte. In dem bewußten Kontrast zweier musikalischer Gedanken, hier gezeitigt durch die Klangverschiedenheit zweier wettstreitender Tonkörper, liegt der Lebenskeim für die moderne Klaviersonate.[1]) Weitere Konzerte Christian Bach's, welche ungefähr auf derselben Stufe stehen und vom italienischen Einfluß noch unberührt sind, sind zwei bei Giovanni Federico Hartknoch in Riga im Druck erschienene Werke[2]) und ein *Concerto* in *A-dur*[3]).

Während seines italienischen Aufenthaltes ruhte Bach's Thätigkeit auf diesem Gebiete fast ganz. Ein Konzert, welches aus dieser Periode stammt, hat Riemann bei Steingräber herausgegeben. Die Vorlage für den Druck ist *Concerto E-dur à 5 Voci, Clavicembalo concertato, 2 Violini, Violetta, Basso del Signor Bach* in Mailand[4]). Das Konzert ist dreisätzig, der Mittelsatz steht in *A-dur* im $^3/_4$ Takt. Die Ecksätze in *E-dur* $^4/_4$ beziehungsweise $^2/_4$. Die Instrumentaleinleitung des ersten Satzes enthält jetzt zum ersten Male zwei in sich abgeschlossene musikalische Gedanken,

---

1) Klavierkonzerte von Graun, die ich in der Kgl. Bibl. zu Berlin einsah, begnügen sich mit der Verarbeitung eines Hauptgedankens.

2) Siehe Katalog.

3) Kgl. Bibliothek Berlin *Mus. Ms. St. 487.*

4) Ms. in der kgl. Musikalien-Sammlung zu Dresden.

der erste mehr rhythmischer Natur und *forte*, der zweite *cantabile* und *piano* gehalten. Letzterer steht in der Oberdominante. Das Klavier wiederholt die Gedanken, welche durch klaviermäßiges Figurenwerk ausgeschmückt werden. Der Abschluß des zweiten Themas erfolgt in *H-dur*, das folgende Tutti hält an den vorgekommenen Tonarten mit geringen Abweichungen fest. Im weiteren Verlauf werden beide Themen vom Klavier frei verarbeitet. Die Durchführung endigt in *Cis-moll*, das sich anschließende auf Thema 1 gestützte Tutti führt nach *E-dur* zurück; eine freie Repetition mit neuem Figurenwerk beschäftigt nochmals ausgiebig das Klavier. Auch hier schließt die Wiederholung der ersten Instrumentaleinleitung den Satz ab. — Den zweiten Satz bildet das längste *Adagio*, welches Bach überhaupt geschrieben hat; im Klavierauszug Riemann's umfaßt es $9^1/_2$ Druckseiten, es wirkt schließlich ermüdend. Aber hier redet die reine Instrumentalmusik eine tief empfundene und gedankenreiche Sprache, aus der in wundervoller Cantilene sich entwickelnden Instrumentaleinleitung spricht ein Pathos, welches direkt an Beethoven gemahnt. Wie armselig erscheinen dagegen die langsamen Sätze der Berliner Periode. Der Sinn für echte, edle Melodik ist Bach erst in Italien aufgegangen, und das von Philipp Emanuel theoretisch betonte Prinzip, gesangvoll für das Klavier zu schreiben, hat Christian erst unter dem Einflusse des italienischen Gesanges in wahrer Vollendung zur Geltung gebracht. Die Form dieses sowie des dritten Satzes ist analog dem ersten. Die Klaviertechnik steht ganz auf der Höhe der Berliner Kompositionen und der Umstand, daß die später stereotyp beibehaltene Albertische Baßbegleitung noch garnicht angewandt ist, spricht für eine Entstehungszeit, in welcher Christian Bach sich noch nicht völlig von den Weisungen seines Bruders und Lehrers emanzipiert hatte.

Die in London entstandenen Klavierkonzerte sind leichter chronologisch zu verfolgen. Bei der Beurteilung seiner Klavier-Schöpfungen müssen wir nun etwas im Auge behalten, was bei vielen seiner Werke zutrifft: Bach macht die Ausführung seiner Werke zum Teil den Dilettanten zugänglich. Das ABC Dario (Bath 1780) schreibt »he has changed his style of playing and composing for that instrument for a more easy and familiar manner.« Das Hauptgewicht legt er auf einfache aber reizvolle Melodik, klare Harmonie und durchsichtigen Satz. Das virtuose Element tritt seltener hervor. Von der Zunft, welche das Heiligtum der großen Menge verschließen wollte, wurde er als ein gewissenloser, leichtsinniger Künstler angegriffen, der seine Gaben verschleuderte; aber der ungeheure Aufschwung des Musiklebens bis zum heutigen Tage erklärt sich zum Teil aus dem Verständnis, welches eine geschulte Dilettantenwelt den Werken der Meister entgegenbrachte.

Die ersten in London herausgekommenen Konzerte sind der Königin

Charlotte gewidmet und wahrscheinlich im Selbstverlag erschienen. Clavecin, 2 Violinen und Violoncello sind beschäftigt. Anmut und Grazie bilden die Signatur aller Konzerte, und tiefere leidenschaftliche Accente sind vermieden. Die Nummern 4 und 6 sind dreisätzig, die übrigen zweisätzig. Die Form der ersten Sätze ist analog den in Italien komponierten Konzerten, nur knapper infolge der kurzen, aus kleinen Motiven sich entwickelnden Hauptgedanken. In dem 6. Konzert ist zum erstenmal die Variation verwertet und zwar als Huldigung für die Königin über das Thema: God save the Queen. In dieser Form hat Bach nichts geleistet; auch später wendet er sie gelegentlich an, bleibt aber in den einfachsten Umbildungen stecken und wirkt monoton. Die Variationen über eine Gavotte von Rameau[1]) überragen z. B. turmhoch diese Produkte Christian Bach's. Ungleich wertvoller sind die folgenden 6 Klavierkonzerte, welche ebenfalls der Königin Charlotte gewidmet sind und dieselbe Besetzung haben. In London hatte inzwischen 1766 die Silbermann'sche Verbesserung des klangreichen Pianoforte durch Zumpe Eingang gefunden[2]). Diese Konzerte tragen daher schon den Titel: *6 Concerts for the Harpsichord or Pianoforte* u. s. w. Sie scheinen auch für Mozart vorbildlich gewesen zu sein, als er 3 Klaviersonaten Bach's (op. 5 Nr. 2, 3 und 4) in Konzertform bearbeitete. Breit und groß sind die Hauptthemen erfunden, gesangvoll die Seitenthemen; die Verarbeitung entwickelt sich in geschmackvoller, echt klaviermäßiger Weise.

Die letzten Werke dieser Gattung sind *6 Concertos pour Clavecin ou Forte-Piano op. 13*, welche bei Sieber in Paris erschienen, teils zwei-, teils dreisätzige (Nr. 4 und 6) Kompositionen; 2 Oboen und 2 Hörner sind zur Verstärkung dem Ensemble hinzugefügt. Eins der schönsten Konzerte, welche Bach geschrieben hat, ist das vierte; Joseph Haydn hat es späterhin für Klavier allein bearbeitet. Variationen über *the yellow haired lady* bilden den dritten Satz. Endlich sei noch das Konzert in *Es-dur* erwähnt[3]), welches aus einer Umarbeitung einer Symphonie entstanden ist. Die Besetzung: *Cembalo principale*, *2 Viol.*, *2 Flauti*, *2 Clarini*, *2 Corni*, *Fagotto*, *2 Violae Bassae* ist eine so starke, wie sie bei keinem Werke Bach's dieser Gattung angewandt wurde.

Klaviersonaten.

Bach hat im Ganzen nur 12 Solo-Klaviersonaten im Druck erscheinen lassen. Es ist nicht gut anzunehmen, daß er vor dem Herauskommen seiner ersten Sonaten-Serie (op. 5) um 1766 auf diesem Gebiete noch nichts geschaffen habe. Aus einer früheren Schaffens-Periode scheint

1) *Maîtres du Clavecin*, Vol. 2, Litolff S. 166.
2) Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels, 2. Aufl., S. 271.
3) Kgl. Bibliothek Berlin *Mus. Ms. P. 391.*

Sonate 6 zu stammen, da sie vollständig von dem Stil der übrigen abweicht. H. Deiters hat in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung[1]) ihr eine kurze Besprechung gewidmet, auf die hiermit verwiesen sei. »Das Durchdringen Haydn- und Mozart'scher Anmut« ist natürlich ein Anachronismus. Die Sonate zerfällt in *Praeludium*, *Fuge*[2]) und *Menuett*. In allen andern Sonaten tritt uns die moderne Sonatenform entgegen in der Gestalt, wie sie Mozart übernommen hat. Seine ersten Konzerte und Symphonien in England zeigten schon diese Form, ich verwies bei letzteren auf das Vorbild von Stamitz. Bach hat jedenfalls nicht das Verdienst, neue Formen geschaffen zu haben, aber er hat sie ausgebaut. Seine dramatische Begabung hat Leben und Feuer in die Gebilde gebracht. Wie bei keinem andern Komponisten seiner Zeit sind Haupt- und Nebenthema gegenübergestellt als selbständige musikalische Individuen. »Emanuel Faißt[3]) führt mehrere Komponisten an, unter ihnen auch Philipp Emanuel Bach, in deren Sonaten zuweilen bereits ein zweites Thema erkennbar zu sein scheint. Bei J. Chr. Bach aber wird dasselbe mit einer solchen Bestimmtheit eingeführt und abgeschlossen, daß seine Sonaten schon ganz die später von Mozart konsequent festgehaltene Form erkennen lassen«[4]). In der Zusammenstellung der Sätze sind auch diese Sonaten verschieden von einander, zwei- und dreisätzige wechseln ab. Bei ersteren (sowohl in op. 5 wie in op. 17) behält er die Tonart bei, die dreisätzigen haben einen in der Dominant-Tonart stehenden Mittelsatz. Wer für Bach in Italien vorbildlich wurde, läßt sich bei dem jetzigen Stand der Forschung auf diesem Gebiete nicht mit Bestimmtheit sagen. Eine gewisse Ähnlichkeit mit den Tonstücken des Abbate Michel Angelo Rossi[5]) weist zwar Sonate 1 op. 5 auf, aber leider segeln diese Stücke unter falscher Flagge, da die Entstehungszeit (1620 bis 1660) ein krasser Anachronismus ist, worauf E. von Werra zuerst hingewiesen hat[6]). Eine große Rolle spielen aber Alberti's zerlegte Baß-Akkorde. Auf dieser Grundlage konnte sich bei dem schnell verhallenden Ton des Klaviers der kantabile Klavierstil erst entfalten. Haydn, Mozart, Beethoven und das Klaviergenie Chopin haben ihn angewandt. Daß Mode-Komponisten ohne Erfindungsgabe diese für die Dilettanten bequeme Baßführung in geschmackloser Weise anwandten, nimmt der ingeniösen

1) Jahrgang II (1867), S. 248 f.

2) Auf die (nach meiner Meinung wohl nur zufällige) Ähnlichkeit mit einem Fugenthema Kuhnau's bez. Marcello's weist Seiffert hin, S. 254, 428. (Geschichte der Klaviermusik.)

3) Caecilia, Bd. II, S. 21.

4) Weitzmann, Geschichte der Klaviermusik, (2. Auflage), S. 67.

5) *Maître du Clavecin* Litolff (Köhler) S. 70 ff.

6) Vgl. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 264 Anm.

klavieristischen Erfindung Alberti's nichts an Wert. Von größerem Interesse als die erste Sonate aus op. 5 ist No. 2 schon deswegen, weil Mozart sie als Konzert bearbeitet hat.

»Sie beginnt mit einem *Allegro molto* in *D-dur*. Das Hauptthema von 4 Takten wird wiederholt, und der Baß tritt sodann zu einer bewegteren Begleitung der rechten Hand hervor, moduliert durch den Dominantseptimenakkord *H dis fis a* nach *E-dur* und bildet einen Einschnitt, nach welchem das zweite von dem Hauptsatz ganz verschiedene Thema in *A-dur* beginnt; dieses endet nach 16 Takten in *A-dur*, und ein deutlich ausgesprochener Schlußsatz von 4 Takten, die wiederholt werden, schließt den Satz in der genannten Tonart der Oberdominante ab. Die kurzen Durchführungen des zweiten Teils berühren besonders *H-moll*, und mit einer Modulation nach der Haupttonart tritt auch der Hauptsatz der Sonate wiederum auf; das erwähnte Nebenthema und der Schlußsatz werden sodann wie im ersten Teile nun aber in *D-dur* wiederholt.« [1])

An diesem Schema hält Bach fest. Eine Zergliederung der übrigen Sonatensätze würde immer dasselbe Resultat zeitigen, wie verschieden auch der Stimmungsgehalt derselben ist. In technischer Hinsicht sind die Sonaten ebenfalls ungleich gehalten. Ohne jegliche Schwierigkeit sind No. 1 aus op. 5 und 17, mittlere Anforderungen an den Spieler stellen die Nummern 3 und 4 aus op. 5 und No. 4 aus op. 17. Die übrigen erfordern ein tüchtiges, zum Teil virtuoses Können, obgleich Bach das schnelle Überwerfen der linken Hand über die rechte, welches seit Scarlatti's Auftreten sehr beliebt war, ebensowenig wie schnelle Terzen- und Sextengänge anwendet. Dagegen ist ein perlendes Tonleiter- und Arpeggienspiel, ein ausgeglichener Triller und lockeres Handgelenk zur Überwindung der Schwierigkeiten nötig. Die linke Hand ist ebenfalls nicht vernachlässigt; Tonleiter-Passagen, weit auseinanderliegende Arpeggien, einfache und gebrochene Oktavengänge kommen des öfteren vor. Um die gesangreichen, langsamen Sätze zur Geltung zu bringen, ist ein weicher und edler Anschlag erforderlich. Als besonders schön hebe ich das *Adagio* aus op. 5 und die *Andante*-Sätze aus op. 17, No. 2 und 6, hervor.

Außer den eigentlichen Klavier-Sonaten hat Bach noch eine große Anzahl mit Begleitung der Violine geschrieben, die in derselben Form mehr graziöse, tändelnde Empfindung wiedergeben. Sie sind alle zweisätzig (mit einer einzigen Ausnahme) und für die große Menge der Liebhaber auf den Markt gebracht. Auf derselben Stufe stehen auch die meisten seiner Duette, Trios, Quartette, welche das Gepräge einer handwerksmäßigen, oberflächlichen Mache an sich tragen. In der Symphonie, dem Klavier-Konzert, der Klavier-Sonate und der Arie hat Bach sein Bestes gegeben. Wenn er nebenbei auch noch Geschäftsmann war, so kann man es ihm

---

1) Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels. 2. Aufl. S. 67.

2 Siehe Katalog.

nicht verargen, wie auch Philipp Emanuels Zugeständnisse an das Dilettantengros seinem Ruhme nichts genommen haben.

Unter den übrigen Klavierwerken sind noch zu erwähnen die große Anzahl von Klavier-Arrangements, ferner vierhändige, beziehungsweise für 2 Klaviere gesetzte Sonaten und 2 Tongemälde, welche die Schlachten von Roßbach und Hochkirch darstellen sollen. Die »*sonata qui représente la bataille de Roßbach*« ist erhalten und hat nur einen Satz in freier Sonatenform. Die tonmalerischen Effekte sind sehr bescheidener Natur; absteigende Tonleiter-Passagen markieren das Gewehrfeuer, ein fortwährend über die linke Hand geworfener Baßton soll das Donnern der Kanonen darstellen.

Die Klavier-Arrangements von Symphonien sind interessante Belege dafür, daß schon frühzeitig das Pianoforte als Ersatz für das Orchester in Anspruch genommen wurde. Zur Komposition von vierhändigen Klaviersonaten ist schließlich Bach durch Mozart angeregt worden (s. o.), hat aber nur wenige Werke in dieser Form, welcher auch bis heute keine größere Geltung beschieden war, komponiert.

Zum Schlusse sei noch eine Kompositionsgattung erwähnt, die Bach in seiner Eigenschaft als Hofkomponist pflegen mußte, die Militärmusik; die interessante Besetzung in den Stücken dieser Gattung ist aus dem Katalog ersichtlich. Zwei seiner Märsche haben vor kurzem ihre Auferstehung gefeiert, indem sie von Kaiser Wilhelm II. dem Hannoverschen Regimente als Präsentir-Märsche wieder verliehen wurden.

Beilage I.

Eingabe Caselli's an die Signorie von Mailand.

1760, 25. Juny.

Ill^{mi} e Rev^{mi} Sig^{ri}. Lect^{m}.

L'umilissimo Ser^{re} delle S.^{rie} Loro Ill^{me} e Rev.^{me} Michel Angelo Caselli Organista della Metropol^{na} desidererebbe per la lui avvanzata età, e consecutivi acciacchi rinunciare per futura al Sig^{r} Giovanni Bacchi, quando però sia approvato dalle S.^{rie} Loro Ill^{me} e Rev^{me}, con condizione che il d^{o} Bacchi sia tenuto rilasciare tutto l'intiero emolumento, e salario, che si ricava dal Posto d' Organista, e con tutte quelle clausole, e patti che si usano in simili contratti, e questi siano pagati al d^{o} Caselli dalla Ven^{da} Fabrica secondo si è costumato per lo passato, vita di lui naturale durante, e premovendo, che Dio non voglia, il d^{o} Bacchi ò per qualunque altro inopinato accidente, resti come prima di d^{a} rinuncia in pieno possesso del sud^{o} Posto il med^{o} Caselli, ed assicurando le S^{rie} Loro Ill^{me} e Rev^{me} che la Chiesa resterà ben servita dal proposto soggetto, il che dalla Benignità delle S^{rie} Loro Ill^{me}e Rev^{me} Umilmente implora e spera.

Firmato Michele Angelo Caselli.

Beilage II.

Zwei Briefe J. Chr. Bach's an Padre Martini.

Molto Rev^{do} P^{dre}, Signor Pad^{re} Colend^{mo}.

Con molta venerazione ò ricevuto la Sua Stimatissma, della quale vedo la gran bontà colla quale continua di favorirmi. Lei desidera sapere la mia accolta qui a Milano e La posso assicurare che sono stato ricevuto da questi Eccellent^{mi} Signori tutta la distinzione che sorpassa in tutto il mio merito, ed i medemi continuano di donarmi la Loro Grazia, maggioramente el Sgr. Cavagliere il quale per Sua Bontà veglia in avantaggio mio di fare tutto per rendermi fortunato. Lui cerca adora di trovarmi un Posto fisso ed invita qui a Milano, ed io spero che in breve riuscirà. Col Sgr. Balbi io me lo passo con tutta quella amicizia che si possi dare, e quella lettera che Lei avrà ricevuto del medemo, non fu cagionata d' altro, che d' una piccola questione sopra un passo da Lei già giudicato e deciso. La questione non fu altro, che io pretendevo che questo passo bisognasse essere chiamato una Licenza, come anche Lei nella Sua stimat^{ma} l'à chiamato. Il Signore Balbi tenne il contrario, ed io non ò voluto più riscaldare la Minestra, maggiormente che il Sigr. Balbi pareva che un poco si avesse per male ch'io volesse discorrere di Musica con Lui, e questo mi servirà in futuro per regola non intrigarmi mai più in tali discorsi, i quali con un altro no avrei giamai fatti fuori che con un amico mio come il Sgr. Balbi. Questa descrizione del fatto ò creduto necessario, per fare inteso V. R. del vero successo, accio non possi credere di me come volessi fare il Dottore senza avere la ragione. Mi prevalero di tutto quelle generose offerte che mi fà V. R. ed in caso di qualche consiglio, o vero qualche correzione a dire meglio non mancherò di incommodarla con qualche composizione per essere purificato. Per adesso stò lavorando sopra quell' officio, ed ò già terminato l'Invitatorio ed il Dies irae. In tanto pregando V. R. de miei Saluti a tutti quei Riverendi P^{dri} miei Padroni ed a tutta la Scuola per sempre immutabilmente mi professo

Di V. R. mio Sigr. e P^{re} colend^{mo} umilissimo e devotissimo Servidore.

Giov. Christiano Bach.

Milano 21. Maggio
1757.

Molto Rev^{do} Padre Maestro, mio Pad^{re} colend^{mo}.

Ho ricevuto una Sua stimatissimo insieme col Pater noster, e semper più resto obligato V. R. della bontà che a per me in assistermi nella Musica il quale tanto ancora m' è necessario. Le Sue correzioni e saggi avertimenti non mancherò di porre in essecuzione, ed essendo abbastantemente persuaso della mia ignoranza, avrò sempre il più gran piacere quando V. R. mi corregerà la mia Musica senza ceremonie ed in vece di Scherzo, seriamente. Veramente a dire come la cosa è; il Sgr. Cavaliere Litta, mio Padrone, è un poco curioso e mi obliga d' impegnar mi in cose che non ò mai provate. Lui tempo fa mi ordinò di fare un Pater noster à 8 ed io-gli risposi che non avevo mai scritto di questo impegno da me solo: Lui mi disse, bisogna provare ed io replicai che non l' avrei mai fatto senza mandarlo prima a V. R. per corregerlo ed ora quando mi domando di questa cosa io gli rispondo che lo tiene ancora V. R. Lui è fuori di Città a caccia e si trattenerà tutta la settimana ventura; se V. R. mi volesse fare il piacere di favorirmi due righe, spiegandomi se io posso presentare il Pater

noster al Sigr. Cavaliere corregendolo come V. R. à notato. Volesse il cielo ch' io potessi tornare a Bologna a appossitarmi ancora de Suoi validevoli ammaestramenti! ma già che dipendo da Superiore non posso operare a mio arbitrio, supplico almeno V. R. e questo istantamente di assistermi ancora e corregermi tutti gli errori che faccio, per chè mi protesto che senza l' ajuto di V. R. non m' ardirei nemeno di fare il Compositore. Mi prendo la libertà d' incommodar La di nuovo con un introito a 7 col canto fermo, ma un certo canto fermo scartato e mutato, come usano a farlo qui a Milano seconda l' informazione che ò presso del Sigr. Balbi e molte altre Persone. Stò facendo uno Magnificat a 8 e manca poco di finirlo, e mi prenderò l' ardire di mandarglilo per il Sigr. Pietro Tibaldi che presto finirò le sue fabriche. Io cerco di scrivere molto, prima per necessità e desiderio di aprofitare e secondariamente per piacere al mio padrone che ne à tutto il gusto e non tralascia di animarmi. Prego V. R. di favorirmi queste due righe de quali L' o pregato già di soprà, avanti che torni il mio Padrone, e nell' istesso mi dia nuova della Sua salute la quale spero in Dio che sia perfettamente ristabilita, e la quale mi preme tanto: Iddio La rimeriti tutta la bontà che à per me ed il Sigr. Cavalier Litta non tralascierà di ringraziar Lei e servirla in qualunque cosa Lei commenderà. Perdoni il tedio che Le ò dato, bacciando Lei le mani, per sempre mi professo

Milano, 22. Dcbr. 1757.
umil^mo e devot^mo
Servidore
G. C. Bach.

P. S. Di V. R.
Il Sigr. Balbi
m' impone a rive-
rir La.

Beilage III.

Brief[1]) von A. H. Ch. B.[2]) an den Klavierspieler Krenschel[3]) in Dresden.

Mon Cher.

D' abord après le diner je vous conseille de Vous en aller à Wiesenfeld et d' y defenser Votre renommé, qu' Einert chercha a offusquer, disant à tout le monde, que vous aviez retenu chez Vous le présent que son ami de Göttingen lui avait envoié par Vous même. La lettre que Vous lui avez porté signifie que celui, qui l'a écrit, y avait joint un présent, qu'Einert n'avait point reçu. Vous le saurez le mieux je n'en crois rien. Mais je Vous prie de me tirer de l'incertitude et de me convaincre que Vous êtes digne d'être estimé

de votre affectioné
A. H. Ch. B.

1) Aus Bitter, Bach's Söhne, Anhang S. 349. Ohne Datum und Jahreszahl und ohne Angabe des Fundortes.

2) Die Vornamen A. H. erwecken berechtigten Zweifel, ob der Brief überhaupt von Chr. Bach geschrieben ist.

3) Ein Klavierspieler Krenschel in Dresden ist nicht nachweisbar. Vielleicht ist »Transchel« gemeint.

Beilage IV.

Katalog der Werke Johann Christian Bach's.

Opern, Oratorien.

1) **Catone in Utica,** Oper von Metastasio. Aufgeführt 1758 in Mailand (Gerber-Fétis), 1761 und 1764 im St. Carl-Theater in Neapel (Florimo, La scuola musicale), 1764 in Parma (Dittersdorf, Selbstbiographie.).
Part. ms. Neapel, Conservat. della Pietà. (Quellenlex. Eitner.)

Symphonia aus Catone. — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 131. Stimmen.

Aria: *Se in campo armato.* (2 Viol., 2 Ob., 2 Trombe lunghe, 2 Corni da caccia.) — Part. ms. in Bologna, Liceo musicale DD 101. (Vergl. auch Westphal's Katalog geschriebener Musikalien).

2 Arien à Sopr. — Dresden, kgl. Musik-Samml. Part. (Nach Eitner, Quellenlex.).

2) **Demofoonte,** Oper von Metastasio. Aufgeführt in Mailand 1758. Es ist zweifelhaft, ob Bach die ganze Oper oder nur Einlagen komponiert hat. Für Filippo Elisi war die Arie *Misero pargoletto* bestimmt.

Aria: Misero pargoletto il tuo destin non sai. (2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Viola, Sopr. e Basso). Es-dur. — Schwerin, großherzgl. Hofbibl. (9 geschrieb. Stimmen).

Aria: E follia se nascondete. Aria ad uso del Sgr. Antonio Muzio a Brunsvic. 1766. — Berlin, kgl. Bibl. (Nach Katalog Westphal aus Demofoonte).

3) **Allessandro nell' Indie.** Oper in 3 Akten von Metastasio. Aufgeführt am 20. Januar 1762 in Neapel. St. Carl-Theater (Florimo, La scuola musicale).
Part. ms. Neapel, Conserv. della Pietà. Eitner, Quellenlex.).

Recitativ: Lode agli Dei son persuaso und *Duett.* (Poro e Cleofide). 2 Viol., Viola, Baß, 2 Ob., 2 Cor. — Bologna, Liceo mus. (Part. ms.) — Dresden, kgl. Musiksamml. (Quellenlex. Eitner.) — Königsberg, Universitätsbiblioth. Nr. 14103 (7).

Aria: Fiumicello. — Königsberg, Universitätsbibl. ms. (Nach Eitner's Quellenlex. aus Alessandro nelle Indie). — Vergl. auch Westphal's Katalog.

4) **Orione ossia Diana vendicata.** Aufgeführt am 19. Febr. 1763 im King's Theatre in London und bis zum 7. Mai 1763 13 mal wiederholt. (Burney, Gen. Hist. vol. IV pag. 481); 1777 nochmals aufgeführt in London. Darin Klarinetten zum ersten Male im englischen Orchester verwendet. Ins Französische übersetzt 1781, angenommen für die Oper in Paris. ohne aufgeführt zu werden. (Fétis). (Ausgewählte Arien wurden 1768 in Kupfer gestochen (Gerber).
Part. ms. London, Brit. Museum No. 31717.

Favourite songs. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 135. — Berlin, kgl. Bibl. Nr. 230d. — Bologna, Liceo mus. (printed by Walsh.) — London, Brit. Mus. $\frac{348\,c}{2}$. — Darmstadt, großherzogl. Bibl.

8 Arien in: Delizie dell' opera. — London. Brit. Mus. g. 159. Vol. 12.

2 Arien. — Bibl. Wagener. (Quellenlex. Eitner).

5) **Zanaida,** Oper. Aufgeführt am 7. Mai 1763 in London, King's Theatre. 7 Mal wiederholt bis zum 11. Juni. (Burney. Gen. Hist. vol. IV pag. 481).

Fav. songs (gestochen bei Walsh in London). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 136. — Bologna, Liceo mus.

6 Arien in: Delizie dell' opera vol. 12. — London, Brit. Mus. g. 159.

Aria in Bibl. Wagener (Quellenlex. Eitner).

6) **Berenice,** Pasticcio mit Hasse, Galuppi, Ferradini, Vento, Retzel, Abel. Aufgeführt am 1. Jan. 1765. (Burney, Gen. Hist. vol. IV pag. 486). Burney schreibt: The best song in the printed collection is: *Confusa smarita,* by Bach, which from the melancholy key of F minor and the expression of the beautiful, but feeble-voiced Scotti had a very pleasing effect.

Fav. songs. — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 131. — London, Brit. Mus. in Delizie dell' opera (1776).

Aria: Confusa smarita spiegarti. F-moll. — Rostock, Universitätsbibl. (Part. ms.). — London, Brit. Mus. — Vergl. auch Westphal's Katalog.

7) **Adriano in Syria,** Oper in 3 Akten von Metastasio. Aufgeführt in London am 26. Jan. 1765 und 7 mal wiederholt. 1768 wurden ausgewählte Arien in Kupfer gestochen (Gerber). Die Oper wurde ganz bei Walker in London gedruckt. (Ersichtlich aus einer Anzeige Walker's). *Part. ms.* in fol. obl. (1 Akt fehlt). — Bruxelles, Conservatoire Royal Nr. 2037. (Ursprünglich im Besitze der Königin Sophie Charlotte von England).

Fav. songs. (Verlag Walker, London). — London, Brit. Mus. $\frac{\text{G. 760 b}}{4}$ fol. (1765?). — London, Brit. Mus. $\frac{\text{H. 348 c}}{4}$. (A different collection from the proceeding (ebenfalls bei Walker erschienen 1770?). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 130 und No. 137 (ms.) — Bologna, Liceo mus.

Duett: Se non ti moro a lato. (11 Stimmen. 2 Viol., Baß, Fagott). — Wolfenbüttel, herzogl. Bibl. Nr. 14.

Duett. — Karlsruhe, großherzogl. Bibl. (Quellenlex. Eitner).

8) **Caratacco,** Oper in 3 Akten. Aufgeführt im Jahre 1767. (Gerber-Fétis). Die Oper wurde ganz bei Walker in London gedruckt.
Part. ms. Brüssel, Conservat. Royal Nr. 2039 (früher im Besitze der Königin von England, Sophie Charlotte).

Fav. songs. (Verlag Walker in London). — Berlin, kgl. Bibl. No. 231. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 132 u. No. 137 (ms.). — London, Brit. Mus. g 136 b. (1767) fol. und eine andere Ausgabe g 760 b (1778) fol.

Ariette italienne: Non è ver ch'assise in trono belle (accompagnée de deux violons, alto et basse, 2 flûtes trav. et 2 cornes de chasse. Amsterdam, Verlag Hummel). — Berlin, kgl. Bibl. No. 245. — Schwerin, großherzogl. Hofbiblioth. (Duplicat vorhanden).
Mit englischem Texte: *Blest with thee my soul's dear treasure.* (Verlag Longman and Broderip in London). — London, Brit. Mus. $\frac{\text{g 809}}{6}$.

6 Arien (ohne Angabe des Verlegers). — Bologna, Liceo mus.

The London lass (a song: while Cecilia) to a rondo in the opera Car. London 1767 (?) fol. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{g 313}}{253}$.

9) **Olimpiade,** Oper von Metastasio. 1769 mit Piccinni gemeinschaftlich gestochen (Gerber).

Fav. songs. — Darmstadt, großherzogl. Hofbibl.

Aria: Non so d'onde viene quel tenero affetto. C-dur. (2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., 2 Violen, Baß). — London, Brit. Mus. (Part. ms.). — Bologna, Liceo mus.
Anm.: Mozart's Lieblingsarie.

Aria à Sopr. mit der Aufschrift: Palermo 1764. — Dresden, kgl. Musiksammlung. (Nach Eitner's Quellenlex.).

10) **Orfeo,** opera seria. Mit Gluck gemeinschaftlich. Aufgeführt in London im Winter 1769—70 und am 4. Nov. 1774 im St. Carl-Theater in Neapel (Florimo, La scuola musicale und Galiani, Corr. ined. II, S. 96).

Orpheus and Eurydice, a grand serious opera, composed by Gluck, Handel, Bach, Sacchini, Weichsell, whith addition of new music by Mr. Reeve. London, Verlag Preston (1792). — London, Brit. Mus. obl. fol. E 91. c (1).

Ouverture, arrangée pour Pianoforte. — London, Brit. Mus.

Fav. songs. — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 134. (Orchesterstimmen).

Aria: Chiari fonti. — Königsberg, Universitätsbibl. — Berlin, kgl. Bibl. No. 389 (ms.). — Westphal's Katalog.

Aria: Non e ver il dir talora à 9. F-dur. — Katalog Westphal.

Arie. Verlag Bremner. (Quellenlex. Eitner).

11) **Gioas, re di Giuda,** Oratorium von Metastasio. Aufgeführt in London 1770

im King's Theatre. Originalpartitur in Wien, Privatbesitz.
Part. ms. (Abschrift). — Wien, Musikverein-Archiv (Abteil. Rudolphinum).

Fav. songs. op. 9. Verlag Walker. — Berlin, kgl. Bibl. No. 230 a. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{H 348 c}}{3}$. — London, Sacred Harmony No. 469 (Royal College), vermehrt um ein Duett. Presented to the Society by the Rev. Stainforth.

Aria: *No more with an aivailing.* Sung by Mr. Bland in the Oratorios at the Theatre Royal Covent Garden. Verlag Bland and Weller in London. Es-dur. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{H 2830 f}}{10}$.

3 Arien und *1 Duett*: Katalog Westphal.

12) **Temistocle,** Oper. Aufgeführt in Mannheim 1772.
Part. ms. — Berlin, kgl. Bibl. Duplicat, No. 387 und No. 388 (letztere copiert von dem Bassisten Fischer). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 129. (ms.) Orchesterstimmen. — Darmstadt, Hofbibl.

Sinfonia aus Temist.: Part. ms. — Darmstadt, Hofbibl. (Stimmen).

13) **La clemenza di Scipione,** Oper. op. 14. Aufgeführt im King's Theatre in London 1775, ebendort 1778 und 1805 (Benefiz der Billington). [Pohl: Mozart und Haydn in London].
Partitur. (Verlag Walker, London). 2 parties en 1 vol. in fol. — Brüssel, Conserv. Royal No. 2038. — London, Sacred Harmony (jetzt Royal College) Nr. 662. — London, Brit. Mus. H. 740.

Ouverture. — Wolfenbüttel, großherzogliche Hofbibl. No. 15. — Karlsruhe, Hofbibl. (Quellenlex. Eitner).

Aria: *Nell partir bell' idol mio.* Sung by Miss Chann at Bath and the Nobility's Concerts. Printed and sold by Dale, London. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{H 345}}{16}$. — Vergl. Westphal's Katalog.

14) **Lucio Silla,** Oper. Aufgeführt in Mannheim 1774 (Mozart's Briefe, herausg. von Nohl). — Darmstadt, Hofbibl. (Part. ms.).

15) **Sifari** (Siface?), Oper. — Ganz bei Walker in London gestochen. (Gerber).
4 beliebte Arien. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 138 (19, 20, 22, 24).

16) **Gli Ebrei nel deserto,** Oratorio in due parti (?). Part. ms. — Glasgow (Quellenlex. Eitner, unter: Bach ohne Vornamen).

17) **Ezio,** Pasticcio mit Guglielmi und Bertoni. (Schauer: Seb. Bach).

Beliebte Arien. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 139.

18) **Amadis de Gaules.** Tragédie lyrique de Quinault, réduite en trois actes, dédiée à Monsieur de Caumartin. Aufgeführt am 14. Dezember 1779 in Paris im Theater der kgl. Akademie für Musik und 7 mal wiederholt.
Partitur. (Verlag Sieber, Paris). — Berlin, kgl. Bibl. No. 225. — Paris, bibliothèque musicale de l'opéra. — Bruxelles, Conservatoire Royal No. 1359. — Darmstadt, Hofbibl.

19) **L'Americana,** ital. Oper, wurde circa 1780 in Dresden aufgeführt (Riemann, Opernhandbuch) (?).

Neuausgabe: Die Americanerin. Leipzig bei Hartknoch.
Anm: Vielleicht liegt eine Verwechslung mit der »Americanerin« von Joh. Chr. Fr. Bach vor, welche 1787 in Rinteln gedruckt wurde. Text von Gerstenberg.

20) **Ballo Montesuma.** Klavierauszug. — Wien, Musikfr. (Quellenlex. Eitner).

Chöre, Cantaten, einzelne Arien.

L'Olimpe. Chœur pour l'anniversaire du jour de naissance du roi: «*Gloire à jamais au prince.*» 2 Chöre à 4 St., 2 Viol., Viola, Violoncello, 2 Clarinetten. Wahrscheinlich Jugendwerk. — Berlin, kgl. Bibl. No. 980. (Part. ms. fol.).

Rinaldo ed Armida. 3stimmige Cantate für Tenducci. Aufgeführt im Abschiedskonzert Tenducci's 1786. (Pohl: Artikel Bach, Joh. Christian, in der allgemeinen deutschen Biographie).

Ma reo sacrà Rinaldo. Part. — Berlin, kgl. Bibl. (An Perez 17105).

Amor Vincitore. 3stimmige Cantate für Tenducci. 1786 im Abschiedskonzert T's gesungen. (Allg. deutsche Biographie, s. unter Bach, Joh. Christ.). — Darmstadt, Hofbibl. (Part. ms. à 2 (!) voci con cori e strumenti 1774).

Aurora. Cantate für Tenducci. 1786 im Abschiedskonzert Tenducci's aufgeführt. — London, Brit. Mus. Nr. 24310 (Part. ms.).

Aurora, adapted from the msc. score and dedicated by permission to Her Royal High[s] the Duchess of Gloucester by the proprietor C. Knyvett jun. London, The Regents Harmonic-Institution. — London, Brit. Museum, $\frac{\text{H 1662}}{6}$.

Endimione. Cantate für Tenducci. 1772 komponiert. (Allg. deutsche Biogr.). Part. ms. à 4. — Darmstadt, Hofbibl.

The Intercession. Cantate, 1767 für Tenducci komponiert. (Allg. deutsche Biogr., s. unter Bach, Joh. Christian).

Cantate von Metastasio, in Vogler's Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3. Lieferung 1787, S. 63—79 abgedruckt und erläutert.

Trio für 3 Soprane: *Tu mi divide altero* (?). — Katalog: Library belonging to the Philharmonic Society (Joseph Calkin), unter Bach (ohne Vornamen).

Fav. scotch: *The Broom of Cowden knows.* Sung by Mr. Tenducci at the Pantheon and Mr. Abel's Concert. The instrumental parts by the late celebrated Mr. Bach. Printed by Th. Cahusac. — London, Brit. Museum.

Fav. scotch: *Lochaber.* Sung by Mr. Tenducci .... (wie vorige Nummer). Instrumentiert von Bach. Verlag Longman and Broderip, London. — London, Brit. Museum.

Scena con Aria. Rec.: *Ebben si vada, Trionfi la ragione.* Rondo: *Jo ti lascio.* 12 parts, 2 Ob., 2 Cor., 2 Viol., Viola, Fagott, Pianoforte obl., Basso, Soprano. Part. in London gestochen, welche bei Tenducci verkauft wurde. — Berlin, kgl. Bibl. Ms. No. 112. — London, British Museum No. 32151 f. (Part. ms. Abschrift des Neffen Wilhelm Bach). Duplikat ebendort No. 31578.

Scena und Aria aus Egisto. — Berlin, kgl. Bibl. Nr. 367 S. 177. (Autographe Part.).

Vauxhall songs, sung by Mrs. Weichsell. Printed by Welker. 2 Viol., 2 Clarinett., 2 Hörner, Viola, Baß, Fagott. 4 Nummern. — London, Brit. Museum. — Bologna, Liceo mus.

Vauxhall songs. A second collection. Sung by Pinto and Mrs. Weichsell. 4 Nummern. — Bologna, Liceo mus. — London, Brit. Mus.

A favourite song, sung by Mrs. Weichsell at Vauxhall gardens: *See fee the kind indulgent.* Verlag Longman and Broderip in London. — London, Brit. Museum $\frac{\text{G 805 r}}{3}$.

Canzonette.

Sei canzonetti a due. Dedicate a .... Excellenza Lady Glenorchy. Londra. op 4. — London, Brit. Mus. B 398.

Nr. 1 (*Gia la notte s'avvicina*) neu herausgegeben bei Leuckardt, Leipzig: *Sieh, es dunkelt schon der Abend.*

Six canzonets. London, op. VI. Verlag Walker. Gewidmet der Herzogin von Sachsen-Hildburghausen. — London, Brit. Mus. (zwei Exemplare) A 1240 und $\frac{\text{B 398 a}}{2}$. — Bologna, Liceo mus.

3 Canzonets for 2 voices with accomp. of a Thorough Bass. — Wien, Hofbibl. ms. 18680 (Nach Eitner's Quellenlex.).

Sei Ode di Oratorio, tradotte in lingua italiana da Giovanni Gualberto Bottarelli, messe in musica da Signori Bach, Giordani, Boroni, Vento, Barthelemon e Holtzbauer. Verlag Welker. — London, Brit. Mus.

Einzelne Arien.

3 Arien. — Nachlaß-Verzeichnis Ph. E. Bach's. In Berlin verfertigt.

Fav. Rondo: *Cease a while ye winds to blow.* London, Verlag Longman, Cle-

menti Comp. — London, Brit. Mus. $\frac{G\ 809}{7}$.

Song: *Midlest silent shades and purling streams.* Sung by Miss Travis at the Vocal Concerts. Arranged by Dr. John Clarke. Printed and sold by C. Sonsdale. — London, Brit. Mus. $\frac{G\ 809}{7}$.

Aria: *In this shady blest retreat.* (Ohne Druckort und Verlag). — London, Brit. Mus. $\frac{g\ 805\ e}{13}$.

Rec. und Aria. Diana: *Se tiranni*, per Soprano. Part. ms. — Berlin, kgl. Bibl. 17105 (an Perez); vergl. auch Westphal's Katalog.

Aria: *Per che il mare e tranquillo* à 9 con 2 Fl., 2 Trombe obl. con Echo. C-dur. — Katal. Westphal.

Aria: *Especie di Tormento.* Es-dur. — Katalog Westphal.
Anm.: Bitter (Bach's Söhne) nennt eine Oper unter diesem Titel.

Aria: *A, no lasciarmi, bell' idol mio,* con Rec. à 5. F-dur. — Katalog Westphal.

Aria: *Tremate nostre di Crudelta* à 4. — Kalalog Westphal.

Aria: *Accorda amico il fato* à 5. G-dur. — Katalog Westphal.

Aria: *Misera a tante pene* à 5. G- dur. — Katalog Westphal.

Neptune, composed for the satisfaction of Dido — to the addition of News. (Nur eine Arie). — London, Brit. Mus.

Aria für Sopran: *Sol cor pensa un mar sicuro percha vede.* (?) Canto e Basso. 5 geschriebene Stimmen. (2 Viol., Viola, Basso). — Schwerin, großherzogliche Hofbibl.

Aria für Sopr.: *Tortorella abbandonata cosi mesta ognora geme.* (2 Viol., Baß, 2 Cor., 2 Ob.). 11 geschriebene Stimmen. — Schwerin, großherzogl. Hofbibl.

Aria für Sopran. Rec: *Sventurata invan'* mit Streichquartett, Flöte und Hörnern. Es-dur. Arie: *Se amico* in F-dur. — Berlin, kgl. Bibl. No. 133 ms.

Rec. und Aria (Duett für Sopr. und Alt). *Se mai turbo il tuo riposo.* — Bologna, Liceo mus. DD 99. (Part. ms.) — Dresden, kgl. Musiksamml. (unter Ch. Ch Bach).

Aria: *Per quel paterno amplesso* (Es-dur) per soprano con orchestra. 2 Viol., 2 Fl., 2 Corn., 2 Violae, Baß. — Bologna, Liceo mus. DD 102. — Königsberg, Universitätsbibl. Nr. 14028. (Part.).

Rec.: *Principe non temer* und **Aria**: *Con si bel nome in fronte* für Baß und Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen uud 2 Fagotte. D-dur. — Berlin, kgl. Bibl. (Part. ms., Abschrift des Bassisten Fischer).

Aria. *Confusa abbandonata.* 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Viola, Voce, Basso. B-dur. — London, Royal College.

Aria: *Quando in fiamma un cor gentile.* 2 Fl., 2 Viol., 2 Bassoni, Viola, Baß. — Berlin, kgl. Bibl. No. 7297 ms. Fragment.

Smiling Venus. — London, Sacred Harmony Society No. 1144. Jetzt Royal College unter: Sammelwerk.

In der Lübecker Stadtbibliothek befinden sich 182 ältere, meist italienische Gesangspartituren aus dem 18. Jahrh. Nachlaß von Johann Hasse. Unter den Autoren ist Joh. Chr. Bach genannt. (Eitner's Monatshefte 32 Jahrg, S. 168).

7 Arien aus Opern. — Mailand, Conservat. Part. ms. (Quellenlex. Eitner).

3 Arien mit Orchester. — Karlsruhe. (Quellenlex. Eitner).

Kammermusikwerke.

Symphonien (Ouverturen).

Six Sinfonies à 2 Viol., Alto Viola, Baß, 2 Hautbois, 2 Cors de Chasse. op. III (In D-dur, C-dur, Es-dur, B-dur, F-dur, G-dur). Zuerst auf Kosten des Autors gedruckt und in dessen Hause (King's Square) verkauft. — London, Brit. Mus. g 435 a.

Später verlegte sie Walker; sie tragen die Widmung an den Herzog von York und waren für die Sohosquare-Konzerte bestimmt. Außer Walker ließ J. J. Hummel in Amsterdam und Berlin dieselben stechen. — Berlin, kgl. Haus-

bibl. No. 151, Stimmen. (Verlag Hummel).

Bach hat diese Symphonien auch für Klavier solo arrangiert (s. Klavier-Arrangements).

Six Sinfonies à deux Violons, Alto, Viola et Basse, deux Hautbois, deux Cors de chasse. Op. 6. Amsterdam, Verlag Hummel. — Berlin, kgl. Bibl. 236 d.

Dieselben erschienen in Paris bei Huberty, in Leipzig bei Breitkopf sowohl gestochen wie einzeln geschrieben. No. 4 findet man unter: Supplement I sub Bach V. (Musikal. Nachrichten und Anmerk. III S. 24).

Berlin, kgl. Hausbibl. ms. No. 143 (= op. 6 Nr. 4). — London, Brit. Mus. $\frac{474\text{ b}}{19}$.

(Verlag S. Markordt = op. 6 No. 5). — Schwerin, großhzgl. Hofbibl. ms. (= op. 6 No. 3).

3 Sinfonies à 8 parties op. IX. Amsterdam. (Cramer's Magazin). Nicht nachweisbar. Quellenlex. Eitner führt unter op. 9 an: 6 Sinfonies for the Harpsichord with instruments. London. — Einsiedeln, Bibliothek.

Six grand ouvertures, 3 for a single, 3 for a double orchestra, op. 18. London, Verlag Forster. — Darmstadt, Hofbibl. — Einsiedeln. — London, Brit. Mus. M 3210. (Stimmen). — Berlin, kgl. Hausbibl. 141. (Ebendort No. 157 (ms.) Duplicat, Symphonie für 2 Orchester aus op. 18).

2 Symphonien aus op. 18. Verlag Schmitt, Amsterd. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{h } 423}{3}$.

No. 1 (Es-dur). — Brüssel, Conservatoire Royal.

Eine Symph. für 2 Orchester. — Wien, Musikfr. (Quellenlex. Eitner).

Three favourite overtures in 8 parts for 2 viol., 2 hautbois, horns, tenor and violoncello. op. 21. Verlag Longman and Broderip. — London, Brit. Museum No. 2770 h. — London, Royal College No. 1317. — Leipzig, Stadtbibl. (Quellenlex. Eitner).

Einzelne Symphonien, Ouverturen,
welche in obigen Sammelwerken nicht enthalten sind.

Symphonie à 6. — Ph. Emanuel Bach's Nachlaß-Verzeichnis.

Ouverture à 6. — Ph. E. Bach's Nachlaß-Verzeichnis.

Symphonie. 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Alto, Viola, Basso. — Schwerin, großhzgl. Hofbibl. (ms.).

Sinfonia: 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Viola e Basso. F-dur. — Schwerin, großherzogl. Hofbibl. ms.

Anm.: Vielleicht noch in Italien geschrieben.

Sinfonie périodique à plusieurs parts. No. IX. Amsterdam, Verlag S. Schmitt. 2 Viol., Viola, 2 Clarinetten in b, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Baß. B-dur. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{h } 423}{2}$ (Stimmen). — Schwerin, großherzogl. Hofbibl.

Sinfonie périodique à deux violons, taille et basse, flûtes ou hautbois et cornes de chasse. No. XXVIII Amsterdam, Verlag Hummel. Es-dur. — Berlin, kgl. Bibl. (Früher im Besitz C. D. Ebeling's 1774).

Sinfonia concertante: 2 Viol. princip., 2 Viol. ripien., Violoncello concertante, Fagotto obligato, 2 Clarinetten, 2 Corni, Basso. B-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 150. Ms.

Sinfonia concertante. 2 Viol. princip., 2 Viol. obl., 2 Viol. rip., 2 Ob., 2 Cor., Violoncello concertante, Basso. C-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 149. Ms.

Sinfonia concertante: Oboe concertante, Violoncello concert., 2 Viol., Oboe rip., Viola, 2 Corni, Basso. F-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 148. Ms.

Sinfonia: 2 Ob., 2 Corni, Viola, Basso. B-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 146. Ms.

Concerto: Violoncello obligato, 2 Viol., Viola, Basso, 2 Ob., 2 Cor. A-dur — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 142. Ms. (mit der Aufschrift: von dem Baron Bagge). —

London, Brit. Museum, $\frac{h\ 423}{1}$ (Verlag Sieber, Paris, darüber gedruckt Simrock à Bonn).

Sinfonia à 8 parts., 2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Viola, Basso. B-dur. — Berlin, kgl. Bibl. 490. (Stimmen. Ms.) — Schwerin, großherzogl. Hofbibl. (vergl. Katalog S. 129 unter Bach ohne Vornamen).

3 Konzerte, versehentlich Wilhelm Bach zugeschrieben. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 a. b. c. (Früher No. 167, 168, 169).

1) Concerto: 2 Viol. concert., 2 Viol. oblig., Viola rip., 2 Flöten, 2 Cor., Violoncello, Basso rip. G-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 a. (Ms.)

2) Concerto: 2 Viol. concert., 2 Viol. oblig., Viola oblig., Violoncello, Basso, Flauto, 2 Ob., 2 Corni. E-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 b. (Ms.)

3) Concerto: 2 Viol. concert. und oblig., 2 Violae oblig., Violoncello oblig., 2 Cor., 2 Ob., Basso. Es-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 c. (Ms.)

Concert cu Sinfonie à deux violes obligées, deux violons ripiens, 2 flûtes, 2 cors, taille et basse. Amsterdam. Hummel. Es-dur — Berlin, kgl. Bibl. 235^{m}.

Concerto Toni B, per il Fagotto oblig., Due Viol., Due Oboi, Due Corni, Viola e Basso. — Schwerin, Hofbibl. (Bach ohne Vornamen).

Sinfonia Toni Dis per 2 Viol., 2 Flauti, 2 Clarin., 2 Corni, Fagotto, Viola, Basso. — Karlsruhe, Hofbibl. (Eitner, Quellenlex.). — Wolfenbüttel, Bibl. (No. 13 S. 4 des Katalogs).

Sinfonie a 2 Clarini, Tympani, 2 Corni, 2 Ob., 2 Viol., Viola, Basso. D-dur. — Karlsruhe, Hofbibl. (Eitner, Quellenlex.).

Concerto in Mi be moll per 2 Viole, Ob., Trombe e Basso. — Mailand, Conservat. Ms. (Eitner, Quellenlex.).

3 Sinfonien. Streichquartett, 2 Cors. — Mailand, Conservat. Ms. (Eitner, Quellenlex.).

Flötenkonzert. 1768 kompon. — Berlin, kgl. Bibl. No. 393. (Part. ms.) — Vergl. auch Westphal's Katalog.

Violoncello-Konzert. — Nachlaß-Verzeichnis Ph. E. Bach's. In Berlin verfertigt.)

Ouverture in eight parts. London, Verlag Walker. D-dur. — London, Brit. Mus. $\frac{g\ 474\ a.}{6}$ — Schwerin, Hofbibl. (Ms. Stimmen; unter Bach ohne Vornamen verzeichnet).

19 Sinfonien für kleines Orchester teils gedruckt, teils Ms. — Einsiedeln (Quellenlex. Eitner).

Neuausgabe: *Sinfonie concert.* No. 2 in A. Mainz, Schott.

Klavierkonzerte.

5 Klavierkonzerte, in Berlin verfertigt. (Ph. E. Bach's Nachlaß-Verzeichnis). — Berlin, kgl. Bibl. No. 390 Ms. Autogr. (per Cembalo conc., 2 Viol., Viola, Basso: B-dur, As-dur, D-moll, E-dur, G-dur.

Klavierkonzert in Tartini's Manier. (Partitur, Nachlaß-Verzeichnis Ph. E. Bach's).

Concerto per il Cembalo obligato col due Violini, Viola e Basso. Unter Ph. Em. Bach's Aufsicht gearbeitet. — Berlin, kgl. Bibl. No. 483. Ms. und No. 482 (Duplikat), sowie No. 680 (Part. ms. unter Friedemann Bach's Namen).

Concerto, 5 voci: Clavicembalo concertato, 2 Violini, Violetta, Basso. E-dur. — Dresden, kgl. Musiksamml.

Neuausgabe von Riemann (Steingräber's Verlag).

Six Concerti pour le Clavecin, 2 Violons, Violoncello, très humblement dédiés à Sa Majesté Charlotte, Reine de la Grande Bretagne. Oeuvre premier. London, Selbstverlag. (B-, A-, F-, G-, C- und D-dur). — Berlin, kgl. Bibl. No. 239. (Stimmen). — London, Brit. Museum. G. 450 b (Verlag Walker). — Schwerin, Hofbibl. (Walker). — Bibl. Wagener (Verlag Preston nach Quellenlex. Eitner).

Nach Cramer's Magazin erschienen diese Konzerte 1765 auch in Amsterdam (wahrscheinlich bei Hummel).

Sei Concerti per il Cembalo o Pianoforte con due Violini, Violoncello . . . dedicati a Sua Maestà la Regina delle Gran

Bretagna ... op. 7. London, Welker. (In C-, F-, D-, B-, Es-, G-dur). — Schwerin, Hofbibl. — London, Brit. Museum, g 450 c (Verlag Longman and Broderip). — Bibl. Wagener (Verlag Hummel nach Quellenlex. Eitner). — Dresden, kgl. Musiksamml. — Berlin, Joachimsthalsches Gymnas.

No. 1, 2 und 3 aus op. 7 gewidmet: à Madame la Comtesse de Fünfkirchen, née comtesse de Chorinsky par son très humble serviteur Christoph Torricella.

Dieselben, «von Glocksberg» gewidmet. — Dresden, kgl. Musiksammlung. — Bibl. Wagener. (Eitner, Quellenlex.)

Neuausgabe: No. 3 und No. 6 bei Steingräber durch Riemann.

Six concertos pour Clavecin ou Fortepiano. 2 Viol., Basse, 2 Hautbois ou Flûtes et 2 Cornes, op. 13. Verlegt bei Sieber in Paris, Hummel in Amsterdam. Dale in London, Preston in London. — Berlin, kgl. Bibl. 237 (Sieber). — London, Brit. Museum. h 32 a (Dale, Mr. Pelham gewidmet). — London, Brit. Mus. $\frac{\text{g 450b}}{2}$ (Eine andere Ausgabe). — Brit. Mus.: g 443 c (Preston, 1. Konzert aus op. XIII). — Ebendort g 450 d. 3 Konzerte aus op. 13. Verlag Hummel).

Concerto aus op. XIII arrangiert von Haydn. 1790 erste Ausgabe. Revidiert von Edmund Turpin. — London, Weekes and Comp. — London, Brit. Mus. p 1494 a.

Andante du 6me concerto. (Mereaux, Clavecinistes).

Konzert No. 4 op. 13, edited by S. J. Noble, Professor at the Royal Academy of Music. London, 1790. Verlag Lavenu and Mitchell.

Concert aus op. 13. Verlag Harrison and Comp. — Bibl. Wagener. (Nach Eitner's Quellenlex.).

Unter den Opuszahlen 13 und 14 erschienen die Konzerte bei Schmitt in Amsterdam. — Dresden, kgl. Musiksammlung. — Einsiedeln. — Bibl. Wagener. (Eitner's Quellenlex.).

Concerto Es-dur (Dis-dur). Cembalo principale, 2 Viol., 2 Flauti, 2 Clarinetti, 2 Corni, Fagotto, due Viole, Basso. — Berlin, kgl. Bibl. No. 391. (Part. ms.). Anm.: Bearbeitung der Es-dur Symph.

Concerto per il Cembalo oblig., 2 Viol., Viola, Basso. A-dur. — Berlin, kgl. Bibl. No. 487. Ms.

2 Concerti: Cembalo, 2 Viol., Viola, Basso. Riga, Verlag Hartknoch. Es-dur, A-dur. — Berlin, kgl. Bibl. 238. — London, Brit. Mus. i 55 (1775?) — Leipzig, Stadtbibl. (mit den Jahreszahlen 1770 und 1772 nach Eitner, Quellenlex.).

Klavierwerke.

2 Polonaisen, 6 Menuette. — Berlin, kgl. Bibl. 672. Ms.

11 Variationen über eine bekannte Arie. — Berlin, kgl. Bibl. 706. Ms.

6 Sonaten op. 5. Six sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte. Dédiées A. S. A. S. Monseigneur le Duc Ernest de Mecklenbourg ... Amsterdam, Hummel. (B-, D-, G-, Es-, E-dur und C-moll). — Berlin, kgl. Bibl. 248. (2 verschiedene Ausgaben).

op. 5. erschien auch bei Walker, London und in Paris (wahrscheinlich Sieber).

6 Sonaten erschienen unter op. 6 auch in Nürnberg. — Wien, Musikfr. (Eitner's Quellenlex.).

No. 2, 3 u. 4 von Mozart als Klavierkonzerte bearbeitet. — Berlin, kgl. Bibl. Autograph.

Neuausgaben:

No. 3, 4, 5, 6 op. 5 in Farrenc, Trésor des pianistes. Paris 1870.

Praeludium und Fuge aus No. 6 op. 5 von Bernhard Ziehm herausgegeben. Hamburg, Pohle.

Nr. 6 (E. Pauer). Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Praelud. aus No. 6. (Dr. Harthan). Leipzig und Kopenhagen bei W. Hansen.

No. 6 in: Les maîtres du clav. vol. I. (Köhler). Verlag Litolff.

No. 6. (Riemann). Verlag Steingräber.

No. 6 bei Peters (vergl. Hoffmeister-Whistling Katal. bis 1844).

No. 6 in l'arte antica e moderna. Milano, Ricordi. (Aus Eitner's Quellenlex.).

No. 6 in: Sammlung kleiner Klavierstücke für Konzert und Salon. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Besprochen von H. Deiters in der allgem. Musikzeitung, 2. Jahrgang, Seite 248).

6 Sonaten op. 17.

Six sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, dédiées à son Altesse la Princesse Julie de Hesse Philippsthal. Verlag Hummel. (G-dur, C-moll, Es-, G-, A-, B-dur). — Berlin, kgl. Bibl. No. $\frac{239}{10}$.

Dieselben erschienen bei Walker, London. Dresden, kgl. Musiksamml. — Bibl. Wagener. (Quellenlex. Eitner).

Neuausgaben:

No. 4 u. 5 in Mereaux, Clavecinistes, als op. XII.

No. 2, 3 und 6 in Farrenc, Trésor des pian.

Adagio aus No. 2 als Beilage der «deutschen Musikzeitung» 1860 Jahrgang I. Dieselbe berichtet S. 22, daß obige Sonaten bei Huberty u. Krüchten in Wien erschienen.

No. 6 in: Les maîtres du clavecin (L. Köhler). Collection Litolff.

Fuge für das Pianoforte oder die Orgel über die Buchstaben seines Namens, BACH. Leipzig, Peters. — Berlin, kgl. Bibl. No. 198.

Anm.: In einer von Hauser und Fischhoff geschenkten geschriebenen Sammlung von Fugen ist diese, vermehrt um einen Mittelsatz, als von Seb. Bach komp. aufgeführt. — In Haffner's Œuvres mêlées Heft 12 mit eingeschobener Arie.

Solo in: Racolta di Preludio, Sonate, ammassata di G. H. Möring. Parte I. — Berlin, kgl. Bibl. Part. ms. 623.

Sonata pour le clavecin ou forte-piano, qui représente la bataille de Roßbach. NB! Dans cette Sonata la musique vous montre le commencement d'une bataille, le feu des canons et mousqueterie, l'attaque de la cavalerie et les lamentations des blessés. London, Verlag Jackson and Smith. — London, Brit. Museum.

Sonata, la bataille de Hochkirch. — Westphal's Katalog.

Andantino con 16 Variat. — Katalog Westphal.

God save the King with variations for the Harpsichord or German Flute. — London, Brit. Mus. $\frac{G\,807}{34}$.

Four progressive lessons for the Harpsichord or Pianoforte. Verlag Longman and Broderip, London. — Brit. Mus. $\frac{h\,726\,e}{1}$.

Six progressive lessons for the Harpsichord in different keys. London, Verlag W. Forster. — London, Brit. Mus. g 542 u. (1).

2 Sonate per Cembalo. — Mailand, Conservat. (1773, nach Quellenlex. Eitner).

Neuausgaben:

Orgelfuge in A. Erfurt, Körner. (Katal. Whistling-Hofmeister 1844—51).

Gavotte für Pf. — Lettern-Notation der neuen vereinfachten Notenschrift. Wien. Mass.

Klavier-Kompositionen à 4 mains.

2 Duette in A- und G-dur. — London. Brit. Mus. $\frac{h\,726\,e}{1}$ (als Anhang von »Four progressive lessons«).

2 Sonaten aus op. 15. (A-dur, C-dur). Paris, Sieber. No. 1 pour être touchée par 2 personnes sur le même clavecin, No. 2 à 2 clavecins. — Berlin, kgl. Bibl. 240 (außerdem No. 2 in Ms. No. 395).

In Berlin gestochen 1779 nach Cramer's Magazin.

Neuausgaben:

No. 2 Leipzig, Peters.

No. 1 Arranged and fingered by J. Theodore Trekkel. London, Weekes. — Brit. Mus.

Two Duetts aus op. 18. — Berlin, kgl. Bibl. No. 242. (Hummel's Verlag). — London, Brit. Mus. g 272. (Paris 1780?); Duplicat: Ms. 31 680; Ms. i 40 (London 1775 [?], Verlag Dale, dedicated to the Right Honorable Countess of Abingdon). — Schwerin, Hofbibl. (Verlag Vogler).

7 Sonaten zu 4 Händen. — Brüssel. Conservatoire. Ms. (Quellenlex. Eitner).

Klavier-Arrangements.

Six favourite Overtures in 8 Parts for Viol., Hautbois, French Horns, Bass for the Harpsichord and Violoncello. Printed for William Randall, successor to the late Mr. Walsh. 1) *Orione*, 2) *Zanaide.* (Diese Ouverture is in der kgl. Bibl. Berlin unter dem Titel *Artaxerxes* vorhanden. No. 489. Stimmen. Ms.) 3) *Artaxerxes.* 4) *Tutore e pupilla.* 5) *la Casina.* 6) *Astarto.* (Diese Ouv. ist in Berlin, kgl. Hausbibl., vorhanden unter No. 133. Stimmen. Ms. Arrangiert von Hesse für 2 Gamben). — London, Brit. Mus. $\frac{\text{g 474 a}}{10}$.

Anm: Im brit. Museum befindet sich unter $\frac{\text{e 12}}{2}$ noch eine zweite Ausgabe, Verlag Walsh. No. 2 und 4 sind abweichend: No. 2 von Galuppi, No. 4 Zanaida.

6 Ouverturen, composed and adapted for the harpsichord. London, Walker. — London, Brit. Mus. g 450.

Anm.: Diese Ouv. sind identisch mit den 6 Symphonien op. III.

Sinfonie D-dur von Haydn. Arrangée par J. Chr. Bach. Paris, Verlag Sieber. — Bibl. der Erbgroßherzogin Aug. v. Meckl. Schwerin.

6 Quintette accommod. per 2 Cembali. — Dresden, kgl. Musiksamml. Ms. (Quellenlex. Eitner).

Quintetto accommodato per Cembalo solo — Dresden, kgl. Musiksammlung. Ms. (Quellenlex. Eitner).

6 Quartette accomod. per 2 Cembali. — Dresden, kgl. Musiksamml. Ms. (Quellenlex. Eitner).

Ouverture zu Orfeo, arrang. für Pf. — London, Brit. Mus. (Eitner, Quellenlex.).

Klavier und Violine.

6 Sonates pour le Clavecin avec le Violon. op. 10. — Berlin, kgl. Bibl. (Verlag Mad. Berault, Paris). — London, Brit. Mus. f 44. (Verlag Walker, der Lady Melbourne gewidmet) und e 230 b. (Verlag Thompson). — Nach Cramer's Magazin auch in Berlin erschienen.

4 Sonates pour le Clavecin ou Forte-piano avec accompagnement de Violon et Violoncello op. 15. Paris, chez Sieber. — Berlin, kgl. Bibl. 240.

Six Sonatas for the Harpsichord or Pianoforte with accompaniment for a German Flute or Violin. op. 16. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{e 5 f}}{3}$. (Verlag Dale). — Schwerin, Hofbibl. (Verlag Walker, gewidmet der Miss Greenlands). — Bibl. Einsiedeln (Verlag Sieber, Paris). — Nach Cramer's Mgz. auch in Berlin erschienen.

4 Sonatas for Harpsichord with accomp. for a German Flute or Violon. op. 18. — Berlin, kgl. Bibl. No. 242 (Verlag Hummel). — London, Brit. Museum $\frac{\text{g 272}}{9}$ (Paris). — Schwerin, Hofbibl. (Verlag Vogler, London).

Three Sonatas for the Pf. or Harpsichord with accomp. for a Violon. op. 20. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{1480 c}}{2}$. — London, Royal College No. 1433 (London by Goulding d'Almaine Potter and Comp.).

Four Sonatas originally composed as Quattuor, adapted for the Harpsichord or Pf. with a single accomp. for a Viol. by John Christian Luther. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{h 60}}{2}$.

Sonata a Viol. solo col Basso (Cemb.). — Berlin, Joachimsthalsches Gymnasium (Thourlemeier). Vielleicht Autograph.

6 Sonates pour le Pf. avec Violon. (Torricella-Vienne). — Biblioth. Wagener. (Quellenlex. Eitner).

7 Sonate per Cembalo e Viol. — Mailand, Conservat. (Quellenlex. Eitner).

Neuausgaben.

6 Sonaten mit Flöte oder Viol. Leipzig, Verlag Hartknoch.

Rondo aus Violonsonate. Transc. by J. Rummel. — London, Brit. Mus. h 1482 b.

Duette für 2 Violinen.

Canzonets for 2 Violins. — London, Brit. Mus. 34074 No. 24 u. 25. Ms.

Six Duetts for 2 Violins. Verlag Longman. — London, Brit. Museum. $\frac{g\,421\,c}{5}$.

Trios.

2 Trios. (Nachlaß - Verzeichnis Ph. E. Bach's). In Berlin verfaßt.

Six Trios pour deux Violons et Alto Viola ou Basse obligé. op. 2. — London, Brit. Mus. h 2851 d. (Verlag Huberty) und 16155 Plut. CXXX.L.D. Ms. Part. (No. 2 op. II).

Die Trios erschienen auch bei Walker, gewidmet der Prinzessin von Brunswick. — Dresden, kgl. Musiksamml. (Verlag Hummel).

6 Trios à deux Violons et Basse par Bach, Abel, Kammel. Verlag Hummel. — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 159 (ohne nähere Bezeichnung, wem die einzelnen Trios zuzuschreiben sind). — London, Brit. Mus. No. 420 e und 419 g. (Duplikat, Verlag Walker).

3 Trios. — Berlin, kgl. Bibl. No. 156, 157, 158. Ms.

Trio a Cembalo e Violino 1771. — Berlin, kgl. Bibl. No. 492. Ms.

Quellenlex. Eitner nennt eine Anzahl Trios in Mailand, Karlsruhe, Wien (Musikfr.), Brüssel (Conserv.) ohne nähere Angabe.

Quartette.

Die ersten Quartette erschienen 1763 in der von Venier herausgegebenen Sammlung (Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 89).

Six Quatuors à une Flûte, Violon, Alto et Basse. op. 8. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 154 Ms. (Verlag Hummel, Amsterdam). — Berlin, kgl. Bibl. (Verlag Welker, London) No. 236 m. — Berlin, kgl. Bibl. (eine andere Ausgabe), dédiés à Sir William Joung, Bart., Governor of Dominico. — London, Brit. Mus. $\frac{g\,417\,a}{2}$. (à la Haye, mit der Opuszahl 9. Gravé pour le comte d'Antoine Stechwey.

Six Quatuors à une Flûte, Violon, Taille, Basse par Mr. Bach, Abel, Giardini. — Berlin, kgl. Hausbibl. 155. (No. 1, 3 und 5 von Bach; Verlag Hummel, Amsterdam). — London, Brit. Mus. No. 1. Plut. CXXVII 14337 Ms.

4 Quartette, deux pour 2 Flûtes, Alto e Violoncello et deux pour 2 Flûtes, Violon, Violoncello. Frankfurt a. M., Verlag Hauseisen. op. 18. — London, Brit. Museum $\frac{g\,411\,a}{1}$.

Three favourite Quartetts. Der Königin von England gewidmet. — London, Brit. Museum g 117.

Arrangiert für Pf. und Viol. von Christ. Luther. — Berlin, Joachimthalsches Gymnasium.

Quartett für 2 Oboen, Viola, Violoncello. Für Fischer komponiert. (Grove, Diction).

Quintette.

6 Quintette. op. 11. Viol. Flûte, Taille, Basse. — Darmstadt, Hofbibl. (Verlag Hummel, dédiées à son Altesse Electore Palatin. (Vergl. Quellenlex. Eitner).

Quintetto a Flauto traverso, Oboe, Violino, Viola, Violoncello. (C-dur). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 153. Ms.

Quintetto 2 Viol., Viola, Violoncello, Contrabasso. (B-dur). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 152. Ms.

Quintett for the Harpsichord, Flute, Hautbois, Tenor, Violoncello. Der Königin gewidmet. Arrangiert von Chr. Luther für Pianoforte mit Viol. (F-dur). — London, Brit. Mus. G 117—121.

Sextette.

Sestetto a Cembalo o Pianoforte, Oboe, Violine, Violoncello, 2 Corni. op. III. Offenbach, Giov. André's Verlag. C-dur. — Berlin, Joachimsthalsches Gymnasium.

Märsche.

Marche ex es du Régiment le Prince de Ernst. — Schwerin, Hofbibl.

Marche du Régiment de Braun. — Schwerin, Hofbibl.

Marche du Régiment de Wurmb. — Schwerin, Hofbibl. (Für 2 Ob., 2 Flauti trav., 2 Corni, Bassono e Cembalo).

2 Märsche des I. Garderegiments in Hannover. (2 Clarinetten in B, 2 Corni in Es, 2 Fagotte). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 386. Ms.

Neu instrumentiert von Th. Kewitsch und von S. M. Kaiser Wilhelm II. dem Hannover'schen Regimente als Präsentier-Märsche wiederverliehen.

Due Marcia di Cavalleria e d'Infanteria le Prince Wallis de la Gran Bretagna d'un Regimento di Dragoni Cavallegiore(?). (2 Corni, 2 Fagotti, 2 Clarinetti). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 382. Ms.

Due Marcia di Cavalleria e d'Infanteria della Maesta Regina della Gran Bretagna d'un Regimento di Dragoni Cavallegiore. Due Corni da Caccia Toni Dis, Due Clarinetti d'Amore. No. 1 zu Pferde, No. 2 zu Fuß. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 387. Ms.
Anm.: Die kgl. Hausbibl., Berlin, enthält noch mehrere Dragonermärsche in Manuskript No. 372, 378, 383, 384 ohne Angabe des Componisten, die vielleicht auch Christ. Bach zuzuschreiben sind.

2 Marcia for Harpsichord with Violin or Flute. — London, Brit. Mus. $\frac{\text{h } 62}{16}$.

Nachtrag.

Musical Remains or the compositions of Handel, Bach, Abel, Giuliani, selected from original manuscripts never before published and new adapted for the Harp or Harpsichord with accomp. for the Flute or Violin. Respectfully dedicated to his Scholars by Edward Jones. Harpist to the Prince of Wales. Nr. 6 von Chr. Bach. (B-dur). — London, Brit. Mus. g 247.

Adagio aus der 1. Sonate für Viol. solo senza B., mit Fingersatz, Betonungszeichen, Metronom., comp. für Pft. Jac. Dont, Wiener Neustadt, Wedl. (Katal. Hofmeister 1874—79).

Kirchenwerke.

Te deum laudamus. Erwähnt im Briefe Chr. Bach's vom Juli 1759. Rochlitz nennt es eines der schönsten in Europa. — Einsiedeln. Ms. à 4 voci con strom. (Quellenlex. Eitner).

Salve regina. 2 Viol., 2 oblig. Viol., Corni, Violetta, Basso. — London, Brit. Mus. 29 293 Autograph.

Magnificat: Two settings of the Hymne Magnificat, one for two choirs with instruments (1758) and the other for solo voices aud chorus with instruments (1760). Begleitung von No. 1: 2 Viol., Trombe, Viola, Contrabasso, Organo. Begleitung von No. 2: 2 Viol., 2 Ob., Trombe da caccia, Viola, Basso. — London, Royal College 1656. — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Dies irae à 8 voci con orchestra. 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Corni da caccia, Bassi. 2 Chöre à 4 Stimmen. — Bologna, Liceo mus. Part. ms. di carte 24. — Dresden, kgl. Musiksamml. — Eitner's Bibl. (Quellenlex. Eitner).

Dixit Dominus, salmo in Re maggiore à 4 voci con instrumenti. 2 Viol., Viola, 2 Cor., 2 Ob., Organo, Contrabasso. — Bologna, Liceo mus. 33. (Part. ms.) — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Motette: *Si nocte tenebrosa* mit Streichquartett, Oboen, Hörner. Für Anton Raaf kompon. — Berlin, kgl. Bibl. 127 Ms. — London, Brit. Mus. 14 183. Plut. CXXVI c. Ms.

Motette: *Attendite mortales* mit Streichquartett, Oboen, Hörnern, Trompeten, Pauken. Für Raaf komp. — Berlin, kgl. Bibl. No. 127. Ms.

Motette: *Laudate pueri* für Sopr. und Tenor mit Orchester. — Berlin, kgl. Bibl. ms. 386. Part. — Darmstadt, Hofbibl. — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Gloria, G-dur, 4 stimmig. 2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Viola, Baß. — Berlin, kgl. Bibl. Part. ms. No. 385. — Königsberg, Universitätsbibl. — Darmstadt, Hofbibl. — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Wie es aus dem Briefwechsel mit Martini ersichtlich ist, hat Bach außerdem in Italien komponiert:

2 **Messen, Vesper,** ein **Officio da morte,** ein **Paternoster.**

Im Kloster Einsiedeln liegen nach Eitner's Quellenlex. noch folgende Kirchen-Kompositionen:

Requiem à 8 voci con più strom. Part. und Stimmb. — **Miserere** à 4 voci con strom. Part und Stimmb. — **Kyrie** in D. — **Credo** in C. — 3 **Lezioni** e **Responsori** con più stromenti. — **Beatus vir** in F. — **Confitebor** in Es. — **Lauda Sion.** — **Tantum ergo** à Sopr. con strom. —**Domine adiuvandum.**

Anm.: Die Handschriften rühren zum Teil aus Mailand her.

Theorie.

Méthode ou **Recueil** de Connaissances élémentaires pour le Forte-piano ou Clavecin. Œuvre mêlé de théorie et de pratique. Divisé en deux parties, composé pour le conservatoire de Naples par J. C. Bach et F. P. Ricci. Paris. — Berlin, kgl. Bibl. No. 250.

Portraits.

Portrait, in Miniatur von E. H. Abel. in goldenem Rahmen unter Glas. (Ph. E. Bach's Nachlaß-Verzeichnis).

Ein Portrait, in London gemalt, im Besitze Martini's. (Aus dem Briefwechsel zwischen Bach und Martini ersichtlich.

Stich. (Schrödter pinx). Breitkopf und Härtel.

Medaillonbild an einer Ehrensäule (Bartolozzi sculps. A Carlin pinx.) s. Gerber, Neues Lex. IV. S. 673.

Büste im Besitze J. Chr. Fr. Bach's in Bückeburg. (Gerber, altes Lexikon, Anhang S. 68).

J. P. E. Hartmann

von

Angul Hammerich.
(Kopenhagen)

Aus dem Dänischen übersetzt
von

L. Freifrau von Liliencron[1]).

I.

J. P. E. Hartmann gehört einem alten Musiker-Geschlecht an, das bereits in der fünften Generation in Dänemark gewirkt und in jeder Generation wenigstens einen Musiker gezählt hat. Aus andern Landen kennt man solche alte Geschlechter, die zu Zeiten ganze Dynastien von Tonkünstlern hervorbrachten, so in Deutschland die Familie Bach, in Frankreich Couperin, in Italien Scarlatti u. s. w.

Der Stammvater des Hartmann'schen Geschlechts, Johann Ernst Hartmann, ist aus Deutschland in Dänemark eingewandert. Der deutsche Lexikograph Gerber läßt ihn im Jahre 1768 in Kopenhagen ankommen und zwar mit der Plöen'schen Hofkapelle, die damals in Kopenhagen engagiert sein soll. Da aber dies Engagement schon 1761 stattfand, beruht die Angabe des oben genannten Jahres möglicher Weise auf einer Ungenauigkeit. Soviel ist indes sicher, daß Johann Ernst Hartmann 1768 in der Kgl. Kapelle in Kopenhagen angestellt wurde als »Hofviolon« und Konzertmeister mit einem Gehalt von 500 Rth. Er bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tode 1793.

Als er nach Kopenhagen kam, war er bereits ein gereifter Künstler (geboren 1726 in Groß-Glogau in Schlesien), der sich als hervorragender Violinist einen Namen erworben hatte, teils im Dienste des Fürstbischofs von Breslau, teils an dem Rudolstädter Hof und zuletzt in Ploen. In Kopenhagen that er sich bald hervor, nicht nur als Solist und Geigenlehrer — der ausgezeichnete dänische Violinist P. M. Lem war sein Schüler —, sondern auch als Dirigent bei den zahlreichen Liebhaber-Konzerten, die damals sehr in Blüte standen, und endlich auch als Komponist. Sein Opus I, sechs Sonaten für 2 Geigen mit Baß, befindet sich als Manuskript in der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen. Außerdem komponierte er verschiedene Solo-Sachen für Geige und eine ganze Reihe

1) Nach »*Nordisk Tidsskrift*«, Stockholm 1900, Heft 8.

kleinerer Orchesterstücke, »Symphonien« wie man sie damals nannte. Eine derselben wurde in Amsterdam gedruckt, zwölf andere blieben Manuskript aus Mangel an Subskribenten. Die größte Bedeutung gewann J. E. Hartmann durch seine Musik zu den beiden Singspielen von Johannes Ewald: »Balder's Tod« (1779) und »Die Fischer« (1780), durch die er gewissermaßen den Grund zu dem dänisch-nationalen Singspiel legte. Diese Musik ist inhaltlich durch ausländische Vorbilder beeinflußt. Es finden sich darin sowohl leichtere Elemente (Grétry), wie solche von großem Styl (Gluck). Aber merkwürdigerweise machen sich auch Züge geltend aus der nordischen und nationalen Musik, zumal in der Vertiefung des Harmonischen. Er hat offenbar einen feinen Künstler-Instinkt besessen und ein scharfes Ohr für das National-Individuelle in der Welt der Töne, denn mit größter Sicherheit trug er die nordische Farbe auf, obwohl er sich höchstens an ein paar Volksweisen als Vorbilder hat halten können. Von seinen Theaterstücken muß noch genannt werden die Musik zu Mme Boye's heroischem Schauspiel »Gorm der Alte«, worin eine noch bekannte Melodie »Rolf der Schatzkönig« vorkommt. Zu sonstigen Kompositionen gehören eine Reihe meist geistlicher Kantaten »Jesu Todesangst in Gethsemane«, »des Erlösers Tod, Auferstehung und Himmelfahrt«, »Festgesänge«[1]. Zusammen mit J. G. Naumann schrieb er eine Gelegenheits-Kantate zu der Vermählung der dänischen Prinzessin Louise Auguste mit dem Herzog von Augustenburg. So sehen wir den ältesten Repräsentanten des Geschlechtes Hartmann auf denselben beiden Gebieten hervorragen — Theater und Kantate, — auf denen der Größte des kommenden Geschlechtes eine so große Bedeutung gewinnen sollte. Sein Autor-Anrecht am dänischen Nationalliede: *Kong Christian stod ved höjen Mast* ist bestritten worden von A. P. Berggreen, welcher die Melodie dem Bornholmer Landesrichter D. L. Rogert zuschreibt, eine Hypothese, welche aber nicht bewiesen ist.

Soviel ist sicher, daß der nach Dänemark eingewanderte Stammvater des Geschlechts ein talentvoller, für die Zeit bedeutender Komponist gewesen ist, dem auch die Anerkennung nicht gefehlt hat. Der bekannte deutsche Lieder-Komponist J. A. P. Schulz, damals Königl. Kapellmeister in Kopenhagen, hat über Hartmann geschrieben:

»Überhaupt war dieser Mann ein wahres Genie und hatte den Satz mit allem, was dazu gehört, ganz in seiner Gewalt. Einige literarische Kenntnisse mehr, die ihm die richtige Behandlung der Worte erleichtert haben würden, wären ihm selbst, und seinen Singkompositionen etwas weniger harmonische Fülle und mehr Ausbildung von Seiten des Geschmacks zu wünschen gewesen, um sie den besten in ihrer Art an die Seite zu setzen.«[2]

1) Partitur in der kgl. Bibliothek in Kopenhagen.

2) E. L. Gerber, »Neues Lexikon der Tonkünstler«, Band I, S. 511 (Leipzig 1812).

Wie bezeichnend ist diese Bemerkung des melodienreichen, formglatten deutschen Komponisten über die ihn unangenehm berührende »harmonische Fülle« bei dem ältesten Hartmann! »Harmonische Fülle« sollte gerade bei dem größten Repräsentanten der Familie das Geschlechts-Merkmal werden.

Von den sechs Kindern des Stammvaters wurden zwei Musiker: Johann Ernst (1770—1844), erst Organist an der deutschen Friedrichskirche in Kopenhagen, später Domkantor in Roeskilde, und August Wilhelm (1775—1850), Violinist in der Kgl. Kapelle, später Organist und Kantor an der Garnisonkirche in Kopenhagen. Dieser heiratete die Tochter eines Kantors in Fredensborg, Christiane Petrea Frederikke Wittendorff. Ihr einziges Kind war unser Johann Peter Emilius Hartmann, der nach seinem Großvater (Johann), nach seiner Mutter (Petrea) und nach einem als Kind gestorbenen Oheim (Emilius) die Namen erhielt. Sein Rufname war Peter.

Geboren ward er am 14. Mai 1805 zu Kopenhagen in dem Eckhaus: Breite Straße und St. Anna-Platz, in der Nähe der Garnisonskirche. Als Beamter dieser Kirche hatte der Vater den Schlüssel zum Kirchhof, wo der kleine Sohn seinen ständigen Spielplatz fand. »Schöne, herrliche Tage,« wie er selbst einmal bei der Erinnerung an dieselben ausrief. Eben hier ist jetzt seine Ruhestätte!

In dem einfachen bürgerlichen Hause verlief das Leben still und friedlich. Der Vater hatte ein auskömmliches Gehalt. Die Mutter »eine gute, herrliche Frau, aber von festem Charakter« wie Hartmann sie bezeichnete, hielt das Haus in schönster Ordnung. Die Wochentage vergingen mit Arbeit, aber Sonntags, bei schönem Wetter, wurden Spaziergänge gemacht nach Friedrichsberg, um den König zu sehen, oder nach den Wäldern in der Umgegend.

Die Stellung seiner Mutter als Kammerfrau wurde Anlaß zu einer Bekanntschaft des kleinen Hartmann mit dem Prinzen Friedrich, dem späteren Friedrich VII. Die beiden Knaben wurden vortreffliche Spielkameraden. Hartmann erzählte oft mit Vergnügen, wie sie Festungen gebaut hätten, die des Prinzen Vater, der spätere Christian VIII., erstürmen mußte, wobei er einmal von dem kleinen, äußerst friedfertigen Hartmann einen sausenden Hieb mitten auf die Stirn bekam. Auf dem Schlosse Sorgenfrei, dem Sommer-Aufenthalte des Prinzen, wurden ganze Feldschlachten geschlagen, wobei es heiß herging, mit Kastanien als Projektilen, während Prinz Christian und sein Bruder Prinz Ferdinand die Generäle spielten. Das Verhältnis der beiden Spielkameraden verblieb herzlich; die Bekanntschaft ward erneuert, sobald sich dazu Gelegenheit bot. Hartmann besaß als Andenken an diese fröhlichen Kinderjahre ein hübsches Pastellbild des Prinzen Friedrich als Knabe. Und eine

seiner schönsten Trauer-Kantaten entstand ein halbes Jahrhundert später bei Friedrich's VII. Tode.

Im Hartmann'schen Daheim lag die Musik in der Luft. Es verwunderte daher niemand, daß der Sohn dieses Hauses musikalisch war, und von den Eltern wurde auch nicht viel daraus gemacht. Der Knabe konnte so ziemlich thun, wozu er Lust hatte. Mit dem Klavier mußte er sich selbst zurecht finden, ebenso mit seinen Versuchen, etwas zu komponieren. Als erste Komposition erinnerte sich Hartmann eines Liedchens: »Um eine Brotmarke,« einer kleinen Melodie im $^3/_4$ Takt und mit richtigen Perioden. Nur im Violinspiel erhielt er einen Lehrer in seines Vaters früheren Kollegen Franz Fröhlich (Bruder des Konzertmeisters), sowie später in Voigt, dem Bratschisten in der Kgl. Kapelle. Er ward dadurch befähigt, an den Quartetten teilzunehmen, die regelmäßig bei seinen Eltern stattfanden. Wenn der Vater den gewohnten Gang nach der Orgel in der Garnisonkirche machte, begleitete ihn gern der Sohn, und lernte mit ein wenig Hülfe auch dieses Instrument spielen. Übrigens hegte der Vater mit Holberg den Gedanken, daß »der Sohn einer Wartefrau gewöhnlich auch eine Wartefrau wird«, hatte aber keine Lust, denselben zu fördern. Aus eigener Erfahrung wußte er, mit wieviel Mühe der Künstler-Beruf oft verbunden ist. Nachdem er sich mit seinem Vetter, dem Philosophen F. E. Sibbern, beraten hatte, brachte er den Sohn auf das Gymnasium, damit er etwas Tüchtiges lernen, studieren und das Staats-Examen machen könnte. Sein Schulnachbar war der spätere Bischof P. Chr. Kierkegaard.

Die Pflege der Musik ward aber nicht vernachlässigt. Der junge Gymnasiast war bald so weit, daß er an der Orgel seinen Vater vertreten konnte. Freilich war er noch zu klein, um mit seinen Füßen die Pedale zu erreichen, aber mit großem Geschick behandelte er die Manuale.

So standen die Sachen, als der Komponist C. A. F. Weyse ihn einmal in der Kirche spielen hörte. Er ließ den kleinen Organisten zu sich kommen, sah seine Kompositionen durch und gab daraufhin den Rat, ihm Privat-Unterricht bis zum Abiturienten-Examen geben zu lassen, damit ihm Zeit zu Musik-Studien bliebe. Der Rat ward befolgt und nie bereut. Hartmann wurde sehr jung Student, hatte aber schon längst öffentlich als Musiker debutiert und zwar als Violinist. 15 Jahre alt, spielte er mit seinem Mitschüler, dem späteren Balletmeister August Bournonville, in der damaligen sehr ehrenwerten »Gesellschaft zur Förderung der Musik« ein Doppelkonzert für zwei Geigen von Moralt. Auch später als Student ist Hartmann mit einem Violin-Konzert von Lindpaintner aufgetreten, was aber weniger glücklich ausfiel. Hartmann selbst war auch der Ansicht, daß das Solospiel nicht seine Stärke sei.

Seine zukünftige Laufbahn war aber nun gegeben. Mit der Fortsetzung seiner Schul-Studien kam er zwar dem Wunsch seines Vaters nach, doch ward die Kunst daneben nicht vernachlässigt, und sowohl in sozialer wie in künstlerischer Beziehung machte er schnell Karriere. Mit 17 Jahren ward er Student, 19jährig erhielt er eine feste Anstellung als Organist an der Garnisonkirche. Weyse nannte ihn scherzweise »den kleinen Organisten mit dem großen Gehalt«. 20jährig trat er öffentlich in einem Kirchen-Konzert als Komponist auf mit einer Kantate »Preis der Orgel« (Op. 5). Mit 22 Jahren machte er sein juristisches Staats-Examen mit Auszeichnung und erhielt zugleich eine Anstellung als Kompositionslehrer an dem unter königlichem Protektorat stehenden, neu eröffneten Siboni'schen Konservatorium. Darauf folgte seine erste und einzige juristische Anstellung als Sekretär bei »der bürgerlichen Aushebungs-Kommission«, eine Stellung, die er 42 Jahre inne hatte bis zur Aufhebung der Bürgerwehr. Endlich 24 Jahre alt heiratete er am 2. Dezember 1829 die einzige Tochter des großen Handelshauses Zinn, die geistig reich begabte, lebhafte und auch sehr musikalische Emma Zinn. Von ihrer Hand stammen einige der feinsten und geistvollsten Romanzen der dänischen Musik, die unter dem Pseudonym Fr. Palmer erschienen.

Hartmann's Debut-Komposition ist schon erwähnt worden, doch war sie lange nicht sein erstes Werk. Es gehen unter anderem vorauf: eine Sonate für Flöte und Piano Op. 1, ein Klavier-Quartett Op. 2, eine Konzert-Ouverture für Orchester Op. 3 und eine vierhändige Sonatine Op. 4. Da sein Op. 5 die früher erwähnte Kantate ist, sind also in seinen allerersten Werken schon die verschiedenen Richtungen vertreten, die ihm später einen Namen verschaffen sollten: Orchester, Kammermusik und Kantaten. Aus seiner Universitäts-Zeit stammen noch einige, jetzt vergessene Werke, auf die er selbst Wert legte: eine Sonate für Klavier und Geige in *g-moll* und eine geistliche Ouverture in *c-moll* für Orgel und Orchester. Die erste ist in den freien Stunden entstanden, als er zum Abiturienten-Examen studierte, und mehr als einmal geschah es, daß er des Vaters aufmerksame Augen täuschte, indem er das Notenpapier im Papierkorb verschwinden ließ. Beide Werke, namentlich die geistliche Ouverture, überraschen durch die merkwürdige Kontrapunktik, die Hartmann's Sinn für das Polyphone zeigt, bereits zu einer Zeit, wo er noch nicht den musikalischen Lehrstoff beherrschte.

Seine Entwicklung vollzog sich, ihm selbst unbewußt, ganz in der Stille. Ohne daß er selbst oder andere es bemerkten, erwuchs in ihm der Künstler. Wenige Jahre nachdem er die eigene Häuslichkeit gegründet hatte, erschienen aus früheren Jahren zwei seiner Hauptwerke, das Melodrama »Die goldnen Hörner« nach dem Text von Oehlenschläger und die Oper »Der Rabe«, Text von H. C. Andersen. Sie

stammen beide aus dem Jahre 1832, sind fast gleichzeitig komponiert und dennoch einander so ungleich wie Nord und Süd! Welch' nordische Kraft und Mannheit in dem ersten, welches südländisches Leben in dem letzten! Den »goldenen Hörnern«, wo zum erstenmal der nordische Ton bei Hartmann angeschlagen ward, folgte bald ein »europäisches« Seitenstück, melodramatische Musik zu Oehlenschläger's »Juragebirge«. So erkennen wir gleich Hartmann's Vielseitigkeit! Nicht durch bewußtes Eingehen auf den verschiedenartigen Charakter der Aufgaben entstand seine Musik, sondern aus unmittelbarem Schöpfertrieb, mit welchem sich eine hervortretende poetische Assimilationsgabe verband. Der Stil der Töne ergab sich von selbst aus dem ihm eben vorliegenden Gedichte.

1836 machte Hartmann die erste Reise ins Ausland. Über Hamburg, wohin ihn Heinrich Marschner begleitete, ging die Reise nach Berlin, wo er in reichem Maße die größeren Musiker-Verhältnisse genoß. Rellstab's und Ed. Devrient's Bekanntschaft erfreuten ihn, und auch Spontini, den allmächtigen preußischen »Generalmusikdirektor«, lernte er von der liebenswürdigsten Seite kennen. Weiter ging es dann über Leipzig, wo Hartmann in Moritz Hauptmann eine interessante Bekanntschaft machte — Mendelssohn war eben verreist —, nach Dresden, wo er C. G. Reissiger besuchte, nach Prag und Wien. Es war mitten im Sommer, Wien hatte Ferien und die Cholera herrschte; doch erinnerte sich Hartmann freundlich des alten Gyrowetz und des Klavierlehrers Fischhof. Dann ging die Reise durch das Salzkammergut über Gmünden nach München. Hartmann trug in der Tasche seinen musikalischen Lehrbrief, nämlich eine neu komponierte Symphonie (Nr. 1, *g-moll*), an der Franz Lachner großes Gefallen fand. Das Reiseziel war Italien. Trotz Hitze und Cholera hatte Hartmann mit dem Postwagen Tyrol erreicht, als ihn drohende Cholera-Nachrichten aus Italien und ein ihn heimsuchendes Magenleiden zwangen, die Richtung zu ändern; er reiste nach Paris. Durch Empfehlungen gelang es Hartmann, sich mit verschiedenen musikalischen Größen in Verbindung zu setzen, mit Chopin, mit dem schon bejahrten Paër und mit Rossini, der in seinen bescheidenen Räumen über dem Börsen-Theater eine Art musikalischen Hof hielt. Hier gab der geistreiche *Maëstro* täglich Audienzen, d. h. er saß, Kaffee trinkend, auf seinem Sopha, eine Menge Menschen, sich an seiner witzigen Zunge ergötzend, um ihn herum. Wollte er jemandem etwas Spezielles mitteilen, so führte er ihn in sein Schlafzimmer. Diese Auszeichnung ward Hartmann zu teil. Er hatte Rossini sein neues Singspiel »Die Korsaren« (Text von Henrik Hertz) gezeigt. Der italienische Meister freute sich über die vielen frischen Melodien, machte aber die Bemerkung, daß Hartmann damit zu freigiebig sei. »*Savez-vous, Monsieur, il faut toujours retourner ses motifs*« war der von ihm erteilte Rat. Es wird Rossini ergangen sein wie dem

alten Paër, der, nachdem er Hartmann's Symphonie durchgesehen hatte, die Bemerkung machte: »*Sono teste ben organisate, questi tedeschi*«. Auch mit Cherubini hat Hartmann gesprochen, doch hatte an dem Tage der strenge Direktor des Konservatoriums seine Amtsmiene aufgesetzt, was bekanntlich nicht zu den Seltenheiten gehörte. Er erkundigte sich indes freundlich nach dem dänischen Komponisten Schall, dessen Ballet-Musik einen gewissen Namen hatte.

Die Heimreise ging über Straßburg, den Rhein entlang nach Frankfurt und nach Kassel, wo Hartmann's Ideal, Ludwig Spohr, lebte. Die *g-moll*-Symphonie ward wieder hervorgezogen und erregte Spohr's lebhaftes Interesse. Er gab Hartmann ein schriftliches Zeugnis, worin es heißt, daß seine Kompositionen zu »den vorzüglichsten Erscheinungen der Jetztzeit« gerechnet werden müssen. Über Hannover und Hamburg kehrte Hartmann im November 1836 heim.

Kleinere Reisen hielten in den folgenden Jahren die angeknüpften Verbindungen aufrecht. Hartmann gelang es in dieser Zeit, sich im Auslande einen Namen zu erwerben, zumal in Deutschland. Mit Unrecht ist man geneigt gewesen, diese seine ausländische Episode zu übersehen. Ohne Zweifel hat sie als Durchgangszeit für Hartmann's ganze Entwicklung Bedeutung gehabt. Er gehörte zu den Naturen, die aus allem Nahrung ziehen, aber er brauchte Zeit, um die fremden Eindrücke innerlich zu verarbeiten, bis sie sein persönliches Eigenthum wurden. Man braucht nur einen Blick in seine Arbeiten aus dieser Periode zu werfen, die übrigens heute fast alle vergessen sind, um den deutlichen Zusammenhang mit der deutschen Romantik zu erkennen: die Capricen Op. 18 — Mendelssohn und Marschner gewidmet —, das Melodrama »Der Taucher« von Schiller, die Hamburger Preissonate für Klavier, die Spohr gewidmete Violinsonate, die Phantasiestücke Op. 54, Clara Schumann gewidmet, sowie eine Menge anderer Klavier- und Orgelstücke, auch mehrere Hefte Lieder mit deutschem Text. Hartmann ist auch hier, wie immer, ganz er selbst, aber mit entschieden seitwärts gewandtem Blick. Das zeigt gleichfalls sein Anschluß an Spohr, sowie sein persönliches Freundschafts-Verhältnis zu Heinrich Marschner, ein Verhältnis, das Hartmann selbst beglückte und das durch lebhafte Korrespondenz fortgesetzt wurde, nachdem längst der persönliche Verkehr aufgehört hatte.

In jenen Jahren fanden die Werke des jungen dänischen Komponisten, von denen mehrere in deutschem Verlage erschienen, vielfach Anerkennung in deutschen Fachschriften. In der Berliner Musikzeitschrift »Iris«, findet sich 1837 eine lange Besprechung der Capricen Op. 18 und der Violinsonate, worin Hartman als ein »überaus talentvoller und tüchtiger Komponist bezeichnet wird, und die von Julius Schuberth herausgegebene »hamburgische Musikzeitung« brachte wiederholt schmeichelhafte Be-

sprechungen seiner Kompositionen. Auch fand sich Hartmann veranlaßt, sich um den von derselben Firma ausgeschriebenen Preis für eine Klaviersonate zu bewerben. Er erhielt allerdings nur den dritten Preis[1], aber die Sonate ist eine hervorragende Arbeit, die von dem vornehmsten der Preisrichter, Spohr, als des ersten Preises würdig erachtet wurde.

Am interessantesten hat Robert Schumann in der »Neue Zeitschrift für Musik« über Hartmann geschrieben. Sein Ausspruch ist deshalb von Wert, weil er sich durchaus ohne persönliches Moment geltend macht, da Hartmann damals noch nicht die Bekanntschaft des genialen deutschen Romantikers gemacht hatte. Es ist interessant zu beobachten, wie von dessen Seite die Anerkennung immer mehr wächst. Anfangs sind seine Besprechungen in einem ziemlich kühlen Tone gehalten. Von der Violinsonate Op. 8 heißt es: »sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer« und es wird ein Vergleich gezogen mit Komponisten wie Hummel und Onslow! Die Capricen Op. 18 werden als tüchtige, ernste Musik bezeichnet. »Es scheint aber, er wolle des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen, seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort kein Gesang«. Ein Jahr später, nach Herausgabe des 2. Heftes der Capricen, spricht Schumann von Hartmann als von einem Talent, das sich selber auch höhere Ziele gesetzt zu haben scheint. Einem Schwachgeist müßte man die Capricen als etwas Großes anrechnen«. Noch ein Jahr später konstatiert er mit den Phantasiestücken Op. 25 große Fortschritte, »namentlich im Harmonischen, weniger im Melodischen. In ihr Inneres zu dringen möge man sie sich aber öfter und zu verschiedenen Zeiten spielen und anhören. Der Komponist sucht und gräbt tief und bringt oft Befremdliches hervor. Genauer betrachtet findet sich aber in den grotesken Verschlingungen ein Zusammenhang, wie er nur der kunstgeübten Hand gelingt«. Dieses Mal finden sich Vergleichspunkte mit Weber und Mendelssohn. Und nach abermals einem Jahr giebt Schumann eine ausführliche Besprechung von der Oper »Der Rabe». Schon, daß seine Kritik so eingehend ein dramatisches Werk bespricht, das er nicht von der Szene her, sondern nur den Noten nach kannte, beweist, daß er demselben Bedeutung beimißt und selbst Interesse dafür hat. Er hebt die vielen melodischen Schönheiten des Werkes hervor sowie den dramatischen Flug, während die kritischen Bemerkungen das Harmonische betreffen. »Eigentümlich ist dem Komponisten eine oft gar zu schnell wechselnde Harmonieführung,

1) Den ersten Preis erhielt Karl Vollweiler, der hauptsächlich als Klavierlehrer einen Namen hatte (Frankfurt a. M., St. Petersburg und Heidelberg). Der zweite Preis fiel auf J. E. Leonhard, ebenfalls Klavierlehrer (München, Dresden).

die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber weniger unruhig, oft auch natürlicher wünschten«. Wenn man jedoch diese Hartmann'schen Sachen mit denen vergleicht, die Schumann selbst komponierte, wäre gewiß kein Anlaß zu diesen Bemerkungen. Zwei Jahre später bespricht Schumann die drei oben genannten Hamburger Preis-Sonaten mit dem Resultat, daß Hartmann's Arbeit über denen der Konkurrenten steht. »Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen Klavierspieler erkannten, der sich mit Talent auch der Komposition zugewendet, in der anderen (von Leonhard) einen Mucker, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künstler zu uns, der uns versöhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sklave seiner Gefühle, uns überall zu rühren und zu fesseln versteht«. Offenbar hat Hartmann's männlicher Ernst und gesunde Kraft hier volles Verständnis gefunden.

Die Verbindungen mit Deutschland fanden für Hartmann ein jähes Ende durch die Begebenheiten von 1848. Die politischen Beziehungen zu Deutschland griffen in das Geistesleben Dänemarks tief ein, auch auf dem Gebiete der Musik. N. W. Gade kehrte aus Leipzig heim, gab seine Stellung in Deutschland auf und widmete seinem Vaterlande seine volle Kraft. Ebenso Hartmann, welcher sich den so glücklich eingeleiteten, viel versprechenden Verbindungen entzog. Die eigentliche nationale Periode ging für ihn jetzt erst an. Es liegt nahe, eine glückliche Fügung darin zu erblicken, daß Hartmann ohne störende Einwirkung von auswärts das Ursprüngliche in seiner Persönlichkeit mit der Natur und dem Volke in Einklang bringen konnte, denen er von der Wiege angehörte. Was von seiner Musik in Deutschland Eingang gefunden hat, ist leicht zu übersehen, und beruht hauptsächlich auf Vermittelung einzelner leitender Persönlichkeiten, die Hartmann's Bekanntschaft gemacht und ein Verständnis für seine Bedeutung hatten. So führte Spohr die *g-moll*-Symphonie in Kassel auf, Liszt die Oper »Klein Karin« auf dem Theater in Weimar, Gade veranstaltete im Gewandhaus zu Leipzig die Aufführung der Ouverture zu »Hakon Jarl« (von Hartmann persönlich dirigiert) und auf die Initiative Adolf Jensen's ward in einem Konzert in Lissa »Die Hochzeit der Dryade« aufgeführt. Außerdem ist »Die Weissagung der Wala« einmal in einem deutschen Konzert gegeben. Soviel bekannt, ist dies Alles.

Schön hat Hans v. Bülow über Hartmann in seinen »Skandinavischen Konzertreiseskizzen« (1882) geschrieben:

»J. P. E. Hartmann, der Nestor der dänischen Komponisten, ist uns Deutschen leider ziemlich fremd geblieben. Er ist eben vorzugsweise Nationalkomponist (nicht Lokalkomponist) in dem Sinne, wie Glinka bei den

Russen, Erkel bei den Magyaren; an Phantasie, Wissen und Geschmack darf er dem international gewordenen Gade ebenbürtig genannt werden. Vor 26 Jahren, bei meinem ersten Besuche Kopenhagen's, hatte ich das Glück, ihn Orgel spielen zu hören, und der Eindruck, den mir sein Vortrag wie seine Kompositionen damals gemacht haben, ist mir als ein wahrhaft erhebender unvergeßlich geblieben. Seine Opern, Ballettmusiken, Kantaten haben niemals einen Auswanderungsversuch gemacht, der ihnen in Ansehung ihres einleuchtenden Kunstwertes sicher geglückt sein würde. Eine ziemlich alte Preis-Klaviersonate, die kürzlich in neuer Auflage wieder erschien, ist, glaube ich, allein zu uns gedrungen. Hartmann ist gegenwärtig 76 Jahre und erfreut sich der vollsten Geistesfrische und Wirkensrüstigkeit. Selten habe ich eine so vornehme Erscheinung, bei so hohem Alter doch so wenig greisenhaft, gesehen. Durch und durch Patrizier in seinem Äußeren wie in seinem Inneren, illustriert er, wie wenige, Anton Rubinsteins schönen Ausspruch: »Die Musik ist eine aristokratische Kunst«. Nie hat er eine Trivialität geschrieben.«

Hartmann's Leben verlief still und ruhig. Der größte Schmerz traf ihn bei dem Tode seiner genialen Gattin 1851. Einige Jahre später heiratete er Thora Camilla Jacobsen, die jener und dem Zinn'schen Hause nahe gestanden hatte. Seine Kinder, darunter der auch in Deutschland bekannte Komponist Emil Hartmann, stammen alle aus erster Ehe. Seine älteste Tochter, Sophie, wurde N. W. Gade's Frau. Im Übrigen genügt es für den Biographen, an die Institute zu erinnern, an welchen Hartmann während seines langen Lebens mit stets wachsender Anerkennung wirkte. Er gehörte zu den Stiftern des Musiker-Vereins in Kopenhagen 1836, und fungierte als Vorstand, zuletzt als Ehrenpräsident. Auch dem studentischen Gesangvereine (gegründet 1839) stand er vor. Nach Weyse's Tod 1843 wurde er dessen Nachfolger als Organist bei der Frauenkirche in Kopenhagen und bekleidete diesen Posten 57 Jahre bis zu seinem Tode. Bei der Gründung des Musik-Konservatoriums 1867 wurde er neben N. W. Gade und H. S. Paulli Mitdirektor. Schließlich ernannte ihn 1874 die Universität zum Ehrendoktor, eine Auszeichnung, auf die er großen Wert legte. Der Doktorring gehörte zu den Ehrenzeichen, die er stets trug.

Hartmann starb den 10. März 1900, fast 95 Jahre alt. Sein Tod ward vom ganzen Volke mit nationaler Trauer empfunden, die bei seiner Beerdigung einen großartigen Ausdruck erhielt. Seine Ruhestätte fand er neben seiner ersten Gattin auf dem Kirchhofe bei der Garnisonkirche in Kopenhagen.

II.

Wer einmal eine Lebensbeschreibung Hartmann's unternehmen will, muß die Geschichte seiner Werke schreiben. Weder merkwürdige Be-

gebenheiten, noch innere Kämpfe und äußere Konflikte zeichnen sein Leben aus. Um so fruchtbringender hat es sich innerlich gestaltet. Die Betrachtung seiner Werke wird um so notwendiger, weil Hartmann im eigentlichsten Sinne Autodidakt war und seine Entwicklung nur sich selbst verdankte. Bei der Untersuchung ihrer verschiedenen Natur, ihres Wertinhaltes und ihrer Stellung zu einander müssen wir uns erst das notwendige Material verschaffen, um von ihm als Künstler ein richtiges Bild zu zeichnen. Eine solche spezielle Hartmann-Forschung hat jedoch bisher noch kein Resultat gezeitigt. Während seines langen Lebens und bei den vielen zu seiner Ehrung veranstalteten Jubelfesten ist über ihn viel geredet und geschrieben, auch manches hübsche und treffende Wort gesagt worden, aber ohne näheres Eindringen in seine Werke. Höchstens waren es verstreute Bemerkungen oder kleinere Untersuchungen in Zeitungen, die aber nicht mehr zu beschaffen sind. Erst nach seinem Tode sind kleinere Studien über ihn als Komponist erschienen[1]).

Es wird noch manches Jahr darüber hingehen, ehe man ein solches Bild, auch nur in seinen Umrissen zeichnen kann. Bis dahin kann von einer eigentlichen Hartmann-Biographie nicht die Rede sein. Hier soll nur versuchsweise eine kurze Übersicht seiner Werke gegeben werden.

Wie gesagt, Hartmann war sein eigener Schüler. Als Kind ward ihm nur die spärlichste Leitung zu teil, im übrigen mußte er sich selbst, so gut es ging, zurechtfinden. Er hat selbst erzählt, daß die schönsten Stunden seiner Knabenzeit die waren, wo er im Bette im neuen Testament oder in Gottfried Weber's Harmonielehre lesen konnte. Letzteres war seine Unterhaltungs-Lektüre! Wenn mitunter Weyse als sein Lehrer genannt wird, so beruht das auf einem Mißverständnis. Weyse interessierte sich für den jungen Künstler, sah von Zeit zu Zeit einige seiner Arbeiten durch, aber von mehr war keine Rede. Auch mit Kuhlau hatte er keine Verbindung pädagogischer Art. Nur dem blinden Organisten an der St. Petri-Kirche P. Jensen meinte Hartmann für dessen Unterricht in der Orchestration Dank zu schulden.

Die Zahl der Hartmann'schen Werke beläuft sich auf 200. Die letzte Opus-Nummer ist allerdings nur 86 (Religiöse und volkstümliche Dichtungen), aber eine Menge seiner Arbeiten und darunter mehrere seiner bedeutendsten, sind mit keiner Opuszahl bezeichnet[2]). Seine letzte Kom-

1) Otto Malling und Axel Sörensen »Hartmanns Melodier«, Kopenhagen, Wilh. Hansen; Hother Plong in »Dansk Tidsskrift«, Kopenhagen, Mai 1900. (1895 erschien eine Biographie von Will. Behrend, J. P. E. Hartmann, en livsskildring, udgivet paa hans 90-aarige fødelsdag. Kopenhagen, Schubotheske forlag, 1895. 32 S. 8° mit Bildnis. Die Redaktion).

2) Ein Gesamtverzeichnis der Hartmann'schen Werke findet sich im »Musikbladet«, Kopenhagen, Wilh. Hansen, 1885, Nr. 19.

position, der Schluß der Kantate für Bischofs- und Prediger-Weihe, ist vom 7. Januar 1899 datiert, entstand also in seinem 94. Jahre. Auf fast allen Gebieten der Musik ist er thätig gewesen, auf dem kirchlichen wie auf dem weltlichen. Er schrieb in symphonischer Form wie im Genre. komponierte große Kantaten wie kleine Lieder, und Kammermusik verschiedenster Art.

Schon die Menge dieser Kompositionen wirkt verwirrend und nicht weniger ihr höchst verschiedenartiger Inhalt. Es zeigen sich hier so viele Stilarten, so viele ungleiche, sich oft widersprechende Eindrücke machen sich geltend, daß ein allgemeiner Überblick höchst schwierig wird, ja selbst eine äußere Klassifizierung der Werke auf mancherlei Hindernisse stößt.

Von dem Hartmann-Biographen Carl Thrane sind in seinen vortrefflichen Essay's: »Dänische Komponisten«[1]) fünf Hauptgruppen hervorgehoben worden, nämlich: dramatische Werke, größere Konzert-Kompositionen, Kantaten und andere Gelegenheits-Kompositionen, Klavier- und Gesang-Kompositionen, sowie kirchliche Werke. Die Einteilung ist, wie man sieht, mehr äußerlicher Art, indem Werke von höchst verschiedenem Inhalt und Stil ihren Platz innerhalb der fünf Hauptgruppen finden. Man möchte vielleicht der Sache näher kommen bei dem Versuche einer Einteilung nach den inneren Kennzeichen. Hartmann's Doppelnatur ist hier sogleich in die Augen springend: seine universelle und seine nordische Musiknatur. Auf dieser Grundlage der in seiner Musik sich typisch wiederholenden Doppeleigenschaften will ich einen orientierenden Überblick seiner Werke versuchen. Doch möchte ich gleich vorausschicken, daß diese Einteilung nur unvollkommen ist, indem sich die Elemente der einen Gruppe mit denen der anderen beständig begegnen. Auch ist die Einteilung nicht chronologisch, indem die Werke der verschiedenen Gruppen nebeneinander hergehen, ohne daß es sich mit Sicherheit bestimmen läßt, wann das eine z. B. »das Nordische« anfängt oder das andere z. B. »das Universelle« aufhört. Wir erhalten indes auf diesem Wege an großen Hauptgruppen, die annähernd Hartmann's Werke umfassen: 1) »universelle« Musik, 2) »nordische« Musik, 3) »dänische« Musik, 4) »neutrale« Musik, 5) »kirchliche« Musik.

Der ersten Hauptgruppe, der universellen Musik, gehört ein großer Teil der Werke aus Hartmann's Jugend- und Mannesjahren an, während dieselbe schwächer, wenn auch noch deutlich erkennbar, in den späteren Jahren zur Geltung kam. Von den Werken der 30er und 40er Jahre sind hier zu nennen die beiden Opern »Der Rabe« (1832) und »Die Korsaren« (1835), sowie eine Reihe Klavierstücke, die Sonate Opus 8 für

1) »Danske Komponister«, Kopenhagen 1875.

Piano und Violine, zum Teil auch die Preissonate (obwohl sie in den ersten Teilen stark nordisch gefärbt ist) und eine Menge Lieder, wovon viele deutschen Text haben. Es möchten wohl auch seine bereits genannten Jugendwerke hieher gehören, ferner die zwei Symphonien (*G-moll* und *E-dur*). Von späteren Werken können in dieser Verbindung genannt werden: die Suite für Geige und Klavier (gleichfalls mit nordischen Elementen), die Chorwerke »Zigeunerlied« (Text von Goethe), »Jenseits der Berge«, »In der Provence«, »Luther auf der Wartburg« und »Die heiligen drei Könige«, die Klaviersonate Opus 80, sowie endlich die Orgelsonate, um nur das Wichtigste zu nennen. Diese Hauptgruppe zeigt, selbst bei einer nur flüchtigen Betrachtung, das Bild einer langsamen aber stets fortschreitenden künstlerischen Entwicklung. Es muß Aufgabe eines späteren Biographen werden, im einzelnen auf das allmähliche Wachstum aufmerksam zu machen und auf seine immer größere Meisterschaft der Form, eine immer reichere Tiefe des Inhalts seiner späteren Werke hinzuweisen.

Vielleicht erkennt man die für Hartmann so eigentümliche späte Entwicklung am allerbesten hier bei seiner »universellen« Musik, wo das Bild mehr ungemischt musikalisch ist und durch andere Momente nicht gestört wird. In seinen Jugendarbeiten ward er von außen her beeinflußt und zwar von vielen, sehr verschiedenen Seiten, von Deutschlands Romantik wie von Frankreichs Esprit. Es finden sich als Vorbilder Spohr Seite an Seite mit Auber; später sind auch Impulse von anderen Seiten her zu erkennen. Der ritterliche Glanz bei Weber, die seelenvolle Tiefe bei Schumann blieben nicht ohne Einwirkung auf Hartmann. Frische, reizende, zu Zeiten ganz entzückende Episoden finden sich neben mehr trocknen und nüchternen, wo man die Mache durchfühlt. Im Gegensatz hierzu — welche Sicherheit in der Behandlung der Kunstmittel, welche Ursprünglichkeit in den späteren Werken! Um diese Entwicklung recht zu erkennen, bedarf es doch einer genauen Untersuchung seiner Arbeiten, nicht zum wenigsten der frühen, die man heute meist garnicht kennt. Diese Unkenntnis ist Grund zu der allgemeinen Anschauung, daß Hartmann große symphonische Formen nicht habe behandeln können. Im Gegensatz zu Gade als »Tonkünstler« ist er als »Tondichter« bezeichnet worden. Es ist weder für den einen noch für den anderen ganz zutreffend. Man vergißt, daß Hartmann der Komponist zweier jetzt ganz unbekannter Symphonien ist, von denen die eine vom Meister der Form, Spohr, die höchste Anerkennung zu teil wurde, ferner von vielen Ouvertüren mit ausgezeichneter »Form«, von mehreren Sonaten und einem Quartett; man vergißt seine mit den Jahren stark entwickelte kontrapunktische Begabung. Man hat ohne Zweifel immer nur auf die Arbeiten Hartmann's sein Augenmerk gerichtet, die am

meisten in Mode waren, nämlich auf seine Ballette, seine Kantaten und seine Theatermusik. Und daß hier symphonische Formen nicht am Platze sind, liegt in der speziellen Natur der Aufgabe.

Die zweite, die nordischen Werke umfassende Hauptgruppe ist die bemerkenswerteste und offenbart die Tiefe und Ursprünglichkeit seines Genies. Vergleicht man die Werke dieser Gruppe mit denen der vorigen, so zeigen sie bis zu dem Grade ihre eigene Physiognomie, daß man sofort geneigt ist, an eine voraufgehende Zeit inneren Kampfes zu glauben, an einen bestimmten geistigen Durchbruch. Jedoch ist es für Hartmann's ganze Künstler-Persönlichkeit charakteristisch, daß es sich in der That ganz anders verhielt. Es ist von einem inneren Kampf, geschweige von einem »Bruch«, so wenig die Rede gewesen, daß im Gegenteil die beiden Seiten seiner musikalischen Natur, die universelle und die nordische, von sehr früh an sich geltend machten und friedlich miteinander Hand in Hand arbeiteten. Gerade als er sich mit seiner Oper »Der Rabe« beschäftigte und diese »europäischen« Melodien mit reicher Spohr'scher Empfindung und flottem Auber'schen Schwung hervorquollen, erschien plötzlich sein nordischer Genius vor seinem inneren Blick. Seine Musik zu Oehlenschläger's »Die goldenen Hörner« schlug Töne aus einer ganz anderen Welt an — Töne, die man im Norden nie zuvor vernommen hatte und die eine neue Zeit prophezeiten.

Nichts, weder äußerlich noch innerlich, erklärt in Hartmann's Leben diesen plötzlichen Umschwung. Er selbst wußte nichts darüber zu sagen, als daß es ihm ganz unbewußt sei, »es kam so von selbst«. Mit den »goldenen Hörnern« war zwar bei weitem nicht alles gethan. Mit späteren Arbeiten verglichen, empfindet man die Blässe dieses Werkes. Es bedurfte langer Zeit, bis sich der schwache Keim zu einem kräftigen Baume entfalten konnte. Aber, wie schon ganz richtig ausgesprochen worden ist, Hartmann hat unendlich viel gute Zeit gehabt! Als Komponist folgte er der universellen Spur fleißig weiter und fand auch noch dazu Zeit, einen ganz neuen Acker zu pflügen, indem das spezifisch Dänische in seiner Natur die schönsten Blüten zum Wachstum brachte. Dagegen ging es nur langsam vorwärts mit den eigentlich nordischen Werken. Mit der »Schlacht bei Stiklestad« in der Musik zu Oehlenschläger's Tragödie »Olaf der Heilige« (1838) dringt wieder eine Botschaft aus dem Norden zu uns, sechs Jahre danach eine neue, kräftigere und volltönendere in der Ouvertüre zu *Hakon Jarl* (1844). Erst viele Jahre später erscheinen die Ballette »Die Walküre« (1861) und *Thrymskviden* (1868); 1872 kam das großartige Chorwerk »Die Weissagung der Wala« heraus und endlich 1883 die Musik zu Oehlenschläger's Tragödie *Yrsa*. Von den »goldenen Hörnern« bis zu der »Wala« liegen demnach 40 Jahre! In dieser Zeit vollzieht sich Hartmann's Entwick-

lung vom Jüngling bis zum Meister, von dem jugendlichen, leicht geweckten Phantasie-Leben bis zu der starken Kraft und dem festen Ziel des Mannes, bis zu des Greises stolzer Vollendung.

Das meiste von dem was hier genannt wurde, ist Theater-Musik, ja vieles davon Theater-Musik, die gewöhnlich am tiefsten im Range steht: Balletmusik. Oft hört man Verwunderung, sogar Bedauern darüber. In diesem Zusammenhang gehört es zur Tagesordnung, die obengenannten Bournonville'schen Ballette »Die Walküre« und »*Thrymskviden*« (die Sage von dem Riesen Thrym, und den Göttern Walhallas) von oben herunter zu behandeln und das Verhältnis so darzustellen, als hätte sich Hartmann in seiner Gutmütigkeit von seinem routinirten und ehrgeizigen Freunde ausnutzen lassen. Damit tritt man jedoch Bournonville zu nahe. Seine Ballette sind eben nicht mit der gewöhnlichen Elle zu messen. Sie entspringen der seltenen Verbindung von französischem Chic und Eleganz mit nordischer Idealität und sind in der Theater-Litteratur einzig dastehend. Charakteristisch als Ausfluß des damaligen Geisteslebens, enthalten sie daneben vortreffliche Momente für musikalische Behandlung und besitzen eine dramatische Kraft, die den dramatischen Nerv auch in der Musik herausfordern muß. Ich möchte bezweifeln, daß Hartmann so ausgezeichnete Ballettmusik geschrieben haben würde, wenn er nicht mit einem Manne wie Bournonville zusammen gearbeitet hätte. Dagegen stimme ich in das Bedauern ein, daß Hartmann's Musik an eine so ephemere Erscheinung geknüpft ist, wie es das Ballett seiner Natur nach ist. Beethoven's Musik zum »Prometheus« ist zugleich mit dem Ballet, dem sie zugehörte, so ziemlich verschwunden. Dieselbe Gefahr droht auch Hartmann's Balletmusik.

Es liegt kein Grund zur Verwunderung darüber vor, daß Hartmann seine Feder solchen Aufgaben geliehen hat. Das Ballet auf dem Kgl. Theater in Kopenhagen war unter Bournonville's Leitung durchaus dem Schauspiel und der Oper ebenbürtig und hatte nicht den pikanten Beigeschmack, der dem Begriff »Ballet« auf so manchen Bühnen anhaftet. Und Hartmann war durch sein musikalisches Naturell gerade der Mann für derartige Aufgaben. Man erkennt leicht, wo seine musikalische Stärke liegt: Prägnanz haben seine Motive, Kraft und Originalität seine Harmonien. Beides kommt in hohem Maaße einer Balletmusik zugute, jene als schilderndes Moment, diese als Farbe, Kolorit. Im Ballet sollen die Bilder, die uns die Szene darstellt, schnell und treffend von einer Musik illustriert werden, deren Motive typisch sind und sich dem Ohre gewissermaaßen aufdrängen. Es bedarf hier keiner weiteren Durchführung; eine symphonische Form würde nur drückend wirken. Je mehr motivische Kraft, um so besser. Dicht geschlossene Perioden sind erforderlich, die der Zuhörer sich schnell zu eigen machen und leicht wieder-

erkennen kann, falls sie wiederkehren sollten, um dieses oder jenes zu erklären, was auf der Bühne mimisch vorgeht. So erhalten wir hörend ein ebenso klares Tonbild, wie das sich vor unseren Augen abspielende Szenenbild.

Diese motivische Kraft ist gerade Hartmann's Stärke, ja vielleicht sein bester Besitz. Je mehr er selbst sich zum Meister entwickelt, desto mehr wächst diese Kraft und zwar mit einer Üppigkeit, die mit dem Alter sich zu steigern statt abzunehmen scheint. Sie füllt seine Ballette, seine Kantaten und andere Werke aus späteren Jahren. Wie vortrefflich versteht er es, durch charakteristische Motive den Kern des Bildes zu erfassen! Es erhält eine bestimmte Physiognomie auf rhytmischem, harmonischem oder melodischem Wege. An Beispielen hierfür fehlt es uns nicht. Als rhytmisches Motiv erkennen wir das das Hämmern zeichnende Gnomenmotiv im Ballet »Eine Volkssage.« Ein harmonisches Motiv tritt uns gleich im Anfang der »Walküre« entgegen, wo Heimdal in die Lur stößt mit der Modulation *H-moll* — *C-dur*. Ein melodisches Motiv in großem Styl ist das erste in der »Wala«, dunkel und verschleiert wie die Weisheit der Wahrsagerin selbst, die ahnungsvoll verkündet wird (siehe die Bewegung nach der None hinauf), wie eben diese Weisheit über sich selbst hinausstrebt, hinaus über Ragnaroks Finsternis und Tod der Verklärung und dem siegreichen Lichte entgegen.

Diese Urkraft in Hartmann's Genie zeigt sich da am deutlichsten, wo die altnordische Sagenwelt auf seine Phantasie einwirkt. Hier empfinden wir nicht nur den mächtigen Flügelschlag einer genialen Schöpferkraft, seine musikalische Persönlichkeit selbst erscheint hier in ihrem eigentlichsten Kern. Hätte er sonst nichts komponiert als diese Werke, so würde damit seine Größe entschieden sein. In den verborgenen Tiefen seines Innern hat er das harte, starke Tonerz gefunden, mit dem er arbeitet und das er unter seiner formenden Hand zum Gehorsam zwingt. Vor ihm finden sich nur Spuren dieses Materials verstreut in einzelnen altnordischen »*Kampeviser*« (Urweisen) wie tönende Überreste einer entschwundenen Urzeit, von Komponisten wie Kunzen (Ouverture zu »Erik Ejegod«), Weyse und Fröhlich in mehr oder weniger bewußter Nachbildung benutzt. Bei Hartmann tritt es zu Tage wie ein gesammelter Schatz, eine neue Kraft, eine tönende Wiedergeburt des uralten Sagenstyls mit den kurzen Perioden, der gedrungenen Heftigkeit und männlichen Stärke. Wunderbar wächst hier seine Fähigkeit mit der Größe der Aufgaben. Er hämmert den harten Stoff zu Tönen, die durch Mark und Bein gehen, namentlich wo die Gestalten übernatürliche und mächtige Formen annehmen wie beim Riesen Thrym, bei der zauberkundigen Wala u. s. w., oder wenn er große Massen in Bewegung setzt. Schwer und massiv, aber wuchtig wie Gold!

Wir wenden uns jetzt der dritten Hauptgruppe der Hartmann'schen Werke zu, in denen das typisch nationale Element, das Dänische zum Ausdruck gelangt. Sie ist zwar mit der Vorhergehenden verwandt, hat aber doch ihr eigentümliches Gepräge. Verglichen mit den derben, fast barschen Zügen von Hartmann's nordischer Musik hat diese Abteilung weichere Umrisse, mildere Farben, gerade so wie die dänischen Heldenlieder aus dem Mittelalter gegenüber der urzeitlichen Edda. Typisch ist hier vor allem die kleine Opern-Idylle: »*Liden Kirsten*« (»Klein Karin«) als musikalische Nachbildung des dänischen Volksliedes, leicht beweglich, voll Herz und Gemüt. Ist Hartmann's Musik dort männlich gewesen, hier wird sie fast weiblich, und es ist, wie E. Thrane hervorhebt, kaum Zufall, daß von den sechs Personen der Oper vier Frauen und nur zwei Männer sind. Diese Musik ist wie das Bild des idealen nordischen Weibes, blauäugig, blondhaarig und schlank wie die Tanne; nichts von heißem Blut und stürmender Leidenschaft. Das Gegenstück haben wir in der Gestalt des Narren, dem Sinnbild des dänischen vergnügten Drauflosgehens, gewürzt mit dem Witz, der den Sinn kräuselt wie die frische Seeluft den Strand.

Mit diesem Gegensatze berühren wir eine Eigentümlichkeit Hartmann's. Idealismus und Realismus schließen bei ihm einen Bund. Hartmann war im täglichen Leben die Einfachheit selbst, die Personifizierung der Genauigkeit und Akkuratesse. Mit gleicher Gewissenhaftigkeit behandelte er sein Amt als Sekretär bei der Bürgerwehr wie seine Partituren. Eine der gewiß nicht vielen Kränkungen, die er im Leben erfuhr, war jene, daß ihm bei der Aufhebung der Bürgerwehr keine offizielle Verabschiedung zu Teil wurde, sowenig wie einen Dank für die Pünktlichkeit, mit der er 42 Jahre hindurch seines Amtes gewaltet hatte.

Als Komponist kann er hart neben idealen Bildern Züge aus einer ganz anderen Welt bringen, uns in launigem Scherz oder liebenswürdiger Gemütlichkeit mit ganz gewöhnlichen Alltagsmenschen verkehren lassen, während uns ein Duft bürgerlicher Achtbarkeit entgegenschlägt. In seiner dänischen Musik empfinden wir, wenn sich Hartmann am meisten »zuhause« fühlt, oft diesen Luftzug der wohlachtbaren Bürgerlichkeit. Nicht selten verwendet er diesen Zug als künstlerisches Moment und vermag dadurch drollig zu wirken. So ist in der Musik zu J. L. Heiberg's Schauspiel »*Syvsoverdag*« (»Siebenschläfertag«) der Gegensatz zwischen den beiden verschiedenen Elementen, der hochfliegenden Romantik und der Kopenhagenschen Spießbürgerlichkeit ganz köstlich. Welch' ein Gegensatz zwischen dem Klang der Töne in den poetischen Romanzen oder dem waldfrischen Jägerchor oder der Romantik, wenn sich das Schloß aus den Ruinen erhebt, während die helle Sommernacht über dem Gurresee ruht, und z. B. Balthazars selbstzufriedenem, essens-

frohem Trinkliede bei gemütlichem Spießbürgermahl! Manchmal kann die Bürgerlichkeit Hartmann's ihm auch einen Streich spielen, ohne daß er es selbst merkt. Sie guckt bisweilen da neckisch hervor, wo man es am wenigsten vermutet. Als Beispiel diene seine zum Volkslied gewordene Melodie *Flyr fugl, flyr* (Fliege, Vogel, fliege). Mit Recht hat man den mit den einfachsten Mitteln des Dur-Dreiklangs aufgebauten herrlichen Anfang als treues und glücklich inspirirtes Stimmungsbild seeländischer Natur gepriesen. Aber wie bürgerlich und flach steht daneben die nachfolgende Modulation! Und sollte nicht vielleicht gerade diese wohlfeile und süße Wendung der Melodie ihre große Popularität verschafft haben?

Zu den dänischen Werken gehört das kleine Chorwerk: »Ein Sommertag«, wo die Romantik aus *Liden Kirsten* so zu sagen *in nuce* zugegen ist, die schönste Wiedergeburt der herrlichsten unserer Volksmelodien, getragen von der Innigkeit und Wärme, die Hartmann so eigen ist. Weiter ist zu nennen das sprudelnde »Frühlingslied«, mit der für Hartmann typischen, jubelnden Strophe: *Aldrig er ungdomstiden forbi*« (»Nimmer verbleichet die Jugendzeit«). Ferner die Ouverture zu der Tragödie »Axel und Valborg« und der zweite Akt des Ballets »Eine Volkssage«, worin Hartmann ein Stück grotesker dänischer Märchen-Musik à la H. E. Andersen bringt, während die eigentlich heimische Stimmung, die Lyrik des Buchenwaldes, in Gade's Musik zu den beiden anderen Akten des Ballets mehr hervortritt. Endlich besitzen wir als kleinere, aber nicht weniger charakteristische Beiträge eine ganze Reihe von Studentenliedern, mit einer schlagfertigen Frische von dem unermüdlichen »Studenten« komponiert, den des Lebens Prosa nie bis in die Herzenswurzel gedrungen war, der sich eben jung mit den Jungen fühlte, denen er Töne in die Kehle legte, wie sie voller, kecker, ja ausgelassener ein eben aus dem Ei entschlüpfter Bursche selbst nicht besitzen konnte.

Die vierte Hauptgruppe, welche alle diejenigen Arbeiten umfaßt, die sich nicht in den Rahmen der voraufgehenden Gruppen fügen wollen, ist unentbehrlich, weil Hartmann's Produktivität allzu umfassend und vielseitig ist, um unter diesen willkürlich gewählten Rubriken Platz zu finden. Teilweise ist diese Hauptgruppe mit der ersten der universellen Werke verwandt, unterscheidet sich jedoch durch Züge, in denen das persönlich Hartmann'sche oder das lokal Dänische sich bemerkbar machen. Eine solche durchaus persönliche, aber weder dänisch noch nordisch gefärbte Arbeit ist der Liederkreis »Sulamith und Salomon« (Text von B. S. Ingemann), die unter den besten Sachen Hartmann's obenan steht, namentlich wegen der tiefen Glut, die verborgen glimmt und die sonst nicht das Gepräge seiner keuschen Muse ist. Dieser Liederkreis stammt aus dem Jahre 1854, einer Zeit, wo Hartmann's Leben vollkommen ruhig und harmonisch verlief, weshalb es für einen späteren

Biographen eine nicht leichte Aufgabe sein dürfte, die psychologische Erklärung zu finden für dieses südländische Element, das hier so unerwartet mitspielt.

Zu derselben Gruppe muß von größeren Kompositionen noch gerechnet werden: die Ouverture zu der Tragödie »Correggio«, sowie »Die Hochzeit der Dryade« (Text von Paludan-Müller), Hartmann's einzige Arbeit in der großen Form des Konzert-Dramas, in welcher Gade Spezialist war, eine Arbeit, worin man deutlich den universellen Gesichtspunkt erkennt, aus der aber auch des Komponisten dänische Natur oft herausguckt, an manchen Stellen in der liebenswürdigsten Weise. Von ähnlicher Farben-Mischung, aber von ganz anderem Charakter, ist das aus Hartmann's Mannesjahren stammende, prächtige Chorwerk *Foran Sydens Kloster* (»Vor der Klosterpforte«, Text von Bj. Björnson). Noch eine ganze Reihe feiner und geistvoller Stücke für Chor a capella wäre zu erwähnen, die meist den späteren Jahren angehören, aber durchweg den Stempel der Meisterschaft an sich tragen, die sich im Kleinen nicht am wenigsten groß erweist.

Bemerkenswert ist weiter eine ganze Reihe von Gelegenheits-Kompositionen, so umfangreich, daß man daraus eine eigene Abteilung bilden könnte. Niemand war so bereit wie Hartmann, einzutreten, wo es sich um größere Begebenheiten handelte, aber auch niemand fand so wie er das richtige Wort Es ist, als ob seine Natur, die nicht geneigt war, die Initiative zu ergreifen, einer solchen äußeren Anregung bedurfte. Er ward förmlich zum Spezialisten in Gelegenheits-Kantaten. Wie wenige muß er mit seinem Volke und Vaterlande gelebt haben, wenn ihn die Stimmungen von Freude oder Schmerz so befruchten konnten. Man kann mit Recht behaupten, daß er die miterlebte Geschichte Dänemarks in Tönen geschrieben hat. Er erlebte den Heimgang dreier Könige, Friedrichs VI., Christians VIII. und Friedrichs VII. Für alle komponierte er Kantaten; die letzte für Friedrich VII. gehört zu seinen wuchtigsten Arbeiten. Mit seinen Tönen verherrlichte er alle das Königshaus betreffende Begebenheiten, Christians VIII. silberne, Christians IX. goldene Hochzeit und Regierungs-Jubiläum sowie des Kronprinzen Hochzeit. Für die großen Todten der Nation schrieb er seine Trauergesänge, für Thorwaldsen den weit bekannten Trauermarsch, desgleichen für Oehlenschläger, für Weyse eine Cantate, die von Frische sprudelt, für den Schauspieler N. P. Nielsen, für Orla Lehmann. Es gab kein Jubel- oder Einweihungs-Fest, wo nicht nach seinem Beistand verlangt und von ihm größere oder kleinere Kantaten willig gegeben wurden. Eine seiner hervorragendsten Arbeiten ist die zu dem 400jährigen Jubiläum der Universität Kopenhagen komponierte Kantate, ebenso genial in der Erfindung wie groß und monumental in der Form.

Die fünfte und letzte Hauptgruppe umfaßt die kirchlichen Werke. Als Organist ist Hartmann während nahezu 80 Jahren reiche Gelegenheit geworden, seine Kunst auf diesem Gebiete zu üben. Es liegen vor uns in der gesammelten Ausgabe 89 Kirchenlieder und geistliche Gesänge. In den geistlichen Liedern und biblischen Gesängen trägt seine Kunst reichere Blüten, als in den eigentlichen Kirchenmelodien. Man empfindet, wie sehr er auf diesem Gebiete sich zu dem dänischen Psalmen-Dichter Grundtvig hingezogen fühlte. Er wird selbst ein Grundtvig der Musik: das religiöse Gefühl erhält den schönsten lyrischen Ausdruck, unübertroffen in Innigkeit und Reinheit, oft getragen von den tiefsten Gedanken. Als Perlen dieser Gattung sind zu nennen: »O, Lamm Gottes« oder »des Herrn Stimme« oder »Jairi Töchterlein«. Ferner hat er eine Sammlung liturgischer Musik zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten sowie zu Pastoren- und Bischofs-Weihen komponiert, Arbeiten durchaus klassischer Art, mustergültig für edle nnd stylvolle Liturgie in der evangelischen Kirche. Weiter ist zu erinnern an seine religiösen Gedichte für Chor a capella oder mit Begleitung des Orchesters. Nur eines fehlt von seiner Hand, ein Werk, zu dem er besonders berufen schien: ein großes Oratorium! Das Bedauern über das Fehlen eines solchen Werkes mindert sich nicht bei der Betrachtung seiner kleinen Arbeit ähnlicher Art, welche eine Fülle künstlerischer Phantasie aufweist, seine Musik zum 115. Psalm für Soli, Chor und Orchester. Umrahmt von zwei Chören (»Wir loben den Herrn von nun an bis in Ewigkeit«), deren polyphone Pracht und Glanz an Händel erinnert, findet sich eine Episode, ein Wechselgesang zweier Stimmen: »Die Todten können dich, Herr, nicht loben«. Wie eine Stimme aus dem Schattenreich klingt diese Episode neben dem strahlenden Lichtmeer jener Chöre am Anfange. Die Dämmerung verbreitet sich mehr und mehr, der klagende Gesang der beiden Stimmen klingt immer schmerzlicher und gebrochener, zuletzt wie stöhnend bei den Worten: »Noch die hinunterfahren in die Stille«. Mit schwerer und schwerer werdenden Atemzügen verhallen die Töne sanft und still, während gedämpftes Halblicht sich über die Orchestration breitet, bis alles in großer Ruhe endigt — ein Stück biblischer Mystik von ergreifender Wirkung.

Hartmann ist von allen dänischen Komponisten der nationalste. Seine Vorgänger Schultz, Kunzen, Kuhlau, Weyse waren alle ursprünglich Fremde. Die Musik acclimatisiert sich indes merkwürdig schnell, wie wir u. a. aus Frankreichs Musikgeschichte von Komponisten wie Lully, Gluck und Cherubini lernen. In ähnlicher Weise nahmen alle jene oben genannten Komponisten dänische Züge in ihre Musik auf, wenngleich es für die Mehrzahl von ihnen zunächst nur ein äußeres Mittel, ein anregender Reiz war. Dies ändert sich natürlich bei den eingebor-

nen Komponisten, die jedoch erst im 19. Jahrhundert mitzählen. Der Musik von Hartmann's Zeitgenossen J. Fr. Fröhlich fühlt man es an, wie bei ihm das Volkslied Fleisch und Blut geworden ist; ebenso bei Niels W. Gade in jungen Jahren. Später kann Gade nicht mehr zu den eigentlich nationalen Komponisten gezählt werden. Mit seiner reichen poetischen Natur verstand er, nordischen Tonstoff in schöne Tonbilder umzuformen, wie z. B. die Ossian-Ouverture, die *C-moll*-Symphonie, das Chorwerk »Erlkönigs Tochter«, das Ballet »Eine Volkssage« und anderes mehr. Aber schon früh ward er von der universellen Tonkunst stark beeinflußt und später empfand er das Nationale als eine Begrenzung, eine »Manier«, somit als eine Gefahr! »Es läßt sich nichts mehr herausbringen«, sagte er oft, wenn er auf dieses Thema kam. Daß dennoch Gade in viel höherem Maße, als er selbst es wußte, national blieb, ist eine andere Sache. Aber seine künstlerische Entwicklung fing national an und schloß universell. Bei Hartmann sehen wir das gerade Gegenteil, er fing universell an und schloß national. Je mehr sich durch die Arbeit seine persönliche und künstlerische Entwicklung entfaltete, um so tiefer drang er bis zum Kern seines nationalen Empfindens. Mit immer stärkerer Macht nahm ihn seine Nationalität gefangen.

Man hat die Töne als eine Sprache bezeichnet. Jedenfalls sind sie der Ausdruck vom Innigsten, Feinsten und Unfaßbarsten des Seelenlebens, also auch Ausdruck der nationalen Verschiedenheiten. Wohl giebt es eine Tonkunst die als »kosmopolitisch« bezeichnet werden muß, insofern sie von allen verstanden wird, die musikalisch entwickelt sind und unsere Civilisation teilen. Jedoch auch für diese kosmopolitische Musik ist unzweifelhaft die Aneignung um so lebhafter und tiefer, je näher in nationaler Beziehung der Zuhörer dem Ursprung derselben steht. Den klassischen Meistern gegenüber wird dieses wohl weniger empfunden, indem sie durch die tägliche Musikpflege uns von Kindheit auf zu eigen geworden sind, einerlei, woher wir stammen, ob aus dem Norden oder dem Süden. Aber auch hier glaube ich an eine nationale Prädisposition und bin geneigt anzunehmen, daß z. B. der Deutsche ein volleres und besseres Verständnis für Beethoven oder Mozart hat. Und bei aller anderen Musik, die wir uns erst später im Leben aneignen, ist es ganz unzweifelhaft, daß die nationalen Eigentümlichkeiten sehr ins Gewicht fallen, entweder als anziehende oder abstoßende Faktoren, wie sehr wir uns auch eines weiteren Ausblickes befleißigen mögen. Jedenfalls ist in den verschiedenen Ländern die große Allgemeinheit auf dem musikalischen Gebiete von dem nationalen Vorstellungskreis sehr viel abhängiger als man denkt. Man macht, wenn man sich ein wenig in der Welt umsieht, recht überraschende Beobachtungen in dieser Beziehung. Um Rossini, Bellini oder Verdi ganz zu verstehen, muß man

Italiener sein, Franzose, um Gounod oder Auber genügend zu würdigen, Deutscher, um Richard Wagner oder Brahms, und Däne, um Hartmann ganz und voll zu erfassen.

Das nachfolgende Geschlecht hat im Norden andere Komponisten hervortreten sehen, die Hartmann's Spuren folgten. Sie alle verneigten sich vor ihm als ihrem Meister, wie es der Norweger Eduard Grieg schön ausdrückt: »Die Träume unserer nordischen Jugend haben ihm seit Menschenaltern vorgeschwebt. Die besten, tiefsten Gedanken, die eine ganze spätere Generation von mehr oder weniger bedeutenden Geistern bewegt haben, hat er zuerst ausgesprochen, hat er zuerst in uns Wiederhall finden lassen«.

So steht Hartmann nicht nur als Haupt-Repräsentant der dänischen Musik seines Zeitalters da, sondern auch als Neubegründer der skandinavischen Schule. Reich und bedeutungsvoll ist sein Wirken gewesen. Für ihn war das Nationale keine Schranke, keine »Manier«, im Gegenteile war es seine eigenste innere Natur, worin sich die Ursprünglichkeit seines Wesens spiegelt. Es ist sein glückliches Loos gewesen, mit seinen Tönen in Freud und Leid zum Herzen seines Volkes zu reden. Mit vollem Recht konnte er als Wahlspruch für sein Künstlertum das schöne Wort annehmen:

E chorda in corda!

Suggestions towards a Theory of Harmonic Equivalents

by

W. H. Hadow.

(Oxford.)

It is undoubtedly true that all Art rests ultimately upon Science, and that, as Herbert Spencer puts it, "without science there can be neither perfect production nor full appreciation". But while in representative art the antecedent sciences fall under two heads, in presentative art, such as music, there is one type of science which precedes, and one which follows, the appearance of the artistic product. The painter rests the validity of his work partly on physical laws, partly on psychological; for his model he looks to nature, for his effect he appeals to the complex conditions of the aesthetic sense. Thus his skill may be tested by its conformity with two presupposed systems, that of the world which he copies and that of the mind which he impresses; whence it follows that in criticising a picture we have two separate characteristics to consider, the fidelity with which it reproduces its original, as well as the capacity which it displays for satisfying the requirements of abstract beauty. But the musician has no world of nature to regard. His a priori laws are wholly psychological; and that department of musical science which corresponds to the physical factor in painting treats as its material not something external to the art, but the products of the art itself. The science of Harmony for instance only precedes composition in so far as it depends on the general laws of mind; for the rest it consists of a series of inductions based upon the actual practice of the great masters.

Hence there are many laws of Harmony which must necessarily shift as music advances. Explanations which were complete and adequate in one century become imperfect, and even obsolete, in the wider area of the next. They can deal with the chords which are in use at the time of their formulation, but they are soon outstripped by the audacity or inventiveness of succeeding composers, and fall as far behind the age as the Aristotelian Unities or the rules of Pope's heroic couplet. When some quidnunc asked Mendelssohn what was the root of the first chord in the Wedding March, the only answer which he got was, "I don't know and I don't care". There was probably no other reply which the text books of the time would not have convicted of error. And it is interesting to imagine in what terms the first page of Meistersinger would be analysed by a conscientious student of Rameau or Catel.

There is no need to enter here upon any question of the possible limitations that may check this advance of practice over precept. But
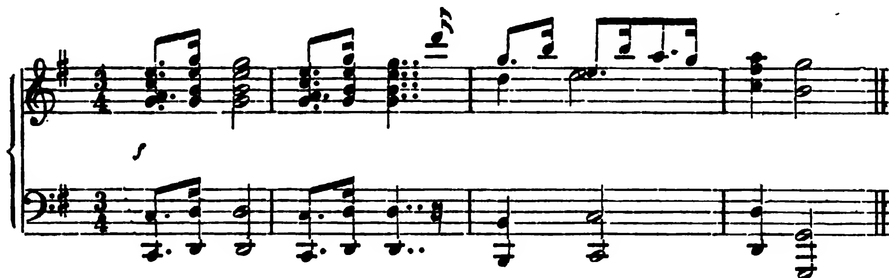
it is important to realise that past harmonic schemes, partly from a want of flexibility, partly from a deficiency of scientific method, are often powerless to explain the facts of the present day by any other than a barren and verbal reference to a law which has become partial and insufficient. There are still in use treatises which give the dominant as the root of the "added sixth", regardless of the many instances in which that chord is a clear and vital example of subdominant harmony. There are still in use habits of spelling chords or accounting for resolutions, which, though technically possible, run counter to the whole aesthetic effect which those chords and resolutions are intended to produce. It is taken for granted that the formula which represents a certain combination of notes in one context will represent it in all; and music is turned from a living mobile organism into a dead petrifaction, suited only to the cold seclusion of a mineralogical museum.

We have therefore the more reason to be grateful to Prout for the excellent service which he has rendered to Harmonic science. It may be that he accepts with too ready acquiescence the general principles of classification which have become traditional, but he increases their applicability by an ingenious system of subdivisions, and enlarges their scope by discovering fresh examples of their influence. Dissonances which would have made our earlier Quintilians stare and gasp are shown to be deducible from the recognised laws of the science, and if the result is not always entirely convincing it is at any rate interesting and suggestive. There is as much difference between the Harmony of the present day and that of the 18th century as there is between the grammar of Tacitus and the grammar of Cicero; if the two are to be brought under one system, it must be by means of a "leaden rule" which will adapt itself to the simplest interpretation of the facts.

Even so there is still a danger of separating the grammatical explanation too far from the general drift and gist of the passage for which it accounts. If the root of a chord is to be anything more than a bare abstraction, it must stand in some intelligible relation to the chord as it affects our ears. It is obviously false analogy to give the name "dominant thirteenth" to a collection of notes which does not sound like dominant harmony, or to classify as a "German sixth" a chord which from its context is plainly intended to be out of the key altogether. The whole theory of "secondary sevenths" is in need of a more exhaustive treatment than it has yet received. The derivation of our scale from the harmonic series has given undue prominence to tonic, dominant, and supertonic. And possibly in other respects also there are influences affecting the practice of our present composers, which have not won adequate attention from writers on musical science. In one word our

Harmonic scheme is too simple; too easily satisfied with a few general principles, and too prompt to explain its problems by laws which at most can only offer a formal solution.

An example of such a problem will be found in the fine phrase which opens Goldmark's overture to *Penthesilea*. It runs as follows: —



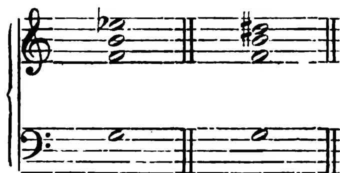
Now if there is anything certain to the hearer of the above passage it is that the first bar contains subdominant harmony followed by tonic. In that case we may ask what the *A* is doing in the one chord, or the *E* in the other. An orthodox harmonist would probably tell us that we have here an added sixth followed by a dominant thirteenth; both in their root positions, and both referable to the dominant. From which it must follow, either that the root is a mere formal appanage which has nothing to do with the actual determination of the chord, or that in the whole first bar we have dominant harmony. The latter of these two alternatives is in direct contradiction to the aesthetic effect of the passage; the former is little less than a *reductio ad absurdum* of the whole science. No doubt there are writers on Harmony who accept the subdominant as the basis of the added sixth, but even from them we shall get little or no help towards the second of the two chords. The phrase sounds almost like a plagal cadence, and it is not until the fourth bar that the feeling of dominant harmony is produced.

A possible explanation of the passage, and with it of many others, may be found in a theory of equivalents; a recognition that is to say of the tendency on the part of composers to regard as harmonically identical notes which are melodically different. This should not of course be confused with the acceptance of the notes in the triad as forming part of the same harmony. *C E G* are different organic parts of the common chord of *C major*, but they are not regarded as identical. In the above passage on the other hand, the *A* of the first chord is regarded (if this explanation be correct) as harmonically interchangeable with *G*, and the *E* of the second as similarly interchangeable with *D*. The first chord is thus a variant of the subdominant triad, and the second a variant of the $\substack{6\\4}$. The increased richness of effect produced by the dis-

sonant notes, a richness which everyone will acknowledge who has heard the overture played by an adequate orchestra, belongs to the colour of the chords, not to their structure. In other words it has no more to do with the grammar of the passage than the compound words of Carlyle with the subject and predicate of his sentences.

According to this explanation then music is gradually claiming the right to extend any of its triads by including the note which stands at the distance of a tone or a semitone from one of their constituent factors. This right has hitherto been confined within certain definite limitations, for of course the general tonality of the chord must not be affected; but there is every evidence that the limits are widening. Further the inclusion may take the form of substitution or of addition; the new note may be placed beside the old, or adopted instead of it, without in either case altering the harmonic quality of the chord itself. As a rule the mediant is left untouched, and the changes either raise or depress the tonic or the dominant. It remains then to consider how far this can be done without passing the line which separates one type of harmony from another; what for instance is the maximum of alteration by which a subdominant chord can be varied without ceasing to be subdominant in character, and to what extent the Common Chord can be developed without losing reference to its original tonic. The test by which these modifications are justified or condemned is to be found not in a priori laws but in actual use and practice. Every such chord is a neologism, and it depends on the genius of the composer whether or not it can be established in the common vocabulary of the art.

Now it may be noted that the principle of "Chromatic alteration" has already met with some measure of acceptance. In spite of Macfarren there are probably few writers on Harmony at the present day who would not recognise that the two following chords
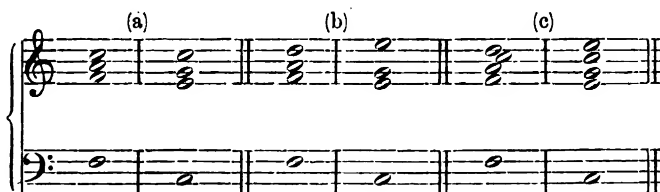


are entirely different from one another; that the former is the dominant thirteenth of *C minor*, in which the melodic note would naturally resolve downwards, and the latter the dominant seventh of *C major* in which the melodic note is chromatically raised to prepare for a resolution upwards. And if it be admitted, as there is much reason to admit, that a chromatic alteration may be combined with the original note, as well

as substituted for it, then the whole of Macfarren's argument falls to the ground. In short to write the second chord with the *E♭* which belongs properly to the first is as great a solecism as to spell "gait" and "gate" with the same combination of letters. Similarly a large number of the chromatic cadences of Grieg and Dvoràk may be explained on this principle of equivalents, a single note raised or depressed a semitone without any structural alteration in the chord.

This however goes but a little way towards proving the point. It may be granted that Harmonic laws are ultimately constructed with reference to diatonic intervals, and that the chromatic semitone, so far as it is chromatic, lies outside their province. But this very admission may be held to refute the law of equivalents in its application to the notes of the diatonic scale. Alter them, it may be said, and you have *ipso facto* crossed the harmonic boundary. It remains therefore to show that the principle will hold good in cases where there is no chromatic interval to be considered, and when all the constituent factors of the chord can be classified as diatonic harmony. To do this in complete detail would of course require not an essay but a treatise, and all that can here be offered is a small selection of typical instances and examples.

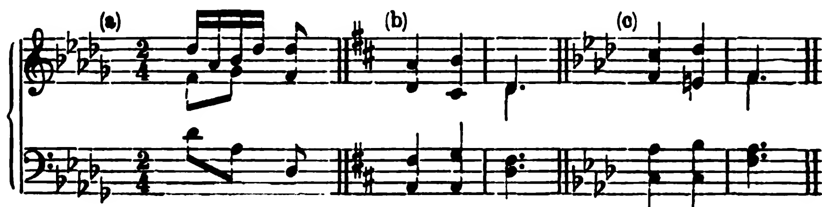
First, take the three following cadences: —



In effect they are all obviously plagal, subdominant harmony followed by tonic; and no theoretical explanation of them can be regarded as scientific in which the effect does not receive due and adequate consideration. It seems simplest therefore to analyse the first as the ordinary normal for of the plagal cadence, and the second as an example of the substitution of equivalents, the highest note being treated melodically as *D* (whence the resolution upwards) and harmonically as the equivalent of *C*, by which we are justified in regarding the *F* as root. In the third we have the combination of equivalents, the two preceding cadences being fused into one which exhibits the same structural system as its factors taken separately. In one word the three are distinguished by qualities of colour, not by qualities of outline.

Secondly we may consider the so-called »anomalous« resolutions of the dominant ninth. By resolution is usually meant the reduction of a discord to a concord through the passage of the dissonant note along
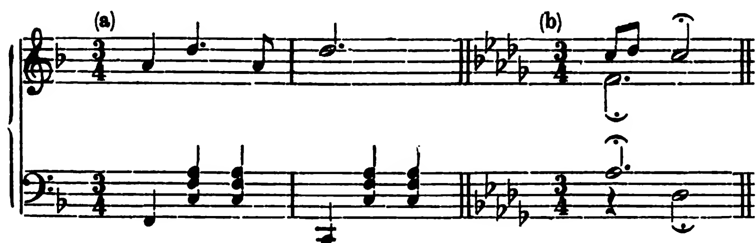
one degree in the scale. But here are three cases to which that definition does not apply: —



In the first of these instances (from Schumann's Blumenstück) the ninth is at most only resolved by implication; in the other two (from Brahms and Wagner respectively) it is not resolved at all. Here again then the simplest explanation would seem to be that the ninths are treated harmonically as concords, i. e. as not standing in need of resolution. And this can only be maintained if we regard these passages as examples of the substitution of equivalents, the ninth in each case being regarded as harmonically equivalent to the octave and so interchangeable with it. For the sole criterion of discord and concord lies in the ear. A discord is a chord on which the ear is unable to rest with pleasure, and it follows therefore that as the capacities of the ear develop the number of discords diminishes. The major third was once regarded as dissonant, yet we have grown so much accustomed to it that we can now hardly endure the open fifth. Hence there is nothing a priori impossible in a view which holds that under certain circumstances a ninth may be concordant. But it does simplify the harmonic analysis if some theory can be found to account for such cases.
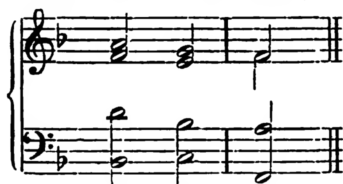
From this standpoint then the three instances given above are examples of sophisticated dominant sevenths. The seventh is in each case treated as a dissonance and resolved in the normal manner; the ninth is not regarded as a dissonance, but is treated as though it were the dominant itself. Of course if it were actually the dominant the passages would be melodically altered, that is to say would be altered in their most salient feature; but to say this it not incompatible with holding that the same harmonic system may obtain in spite of the change. The general aesthetic effect of a chord is not the same as the general aesthetic effect of its inversions, but none the less they are all referable to the same root. And what is true of inversions may be equally true of equivalents.

Thirdly there are certain extensions of the Common Chord which seem amenable to the same explanation. The following may be given as instances: —



The first of these (taken from a Strauss Waltz) embodies a form of phrase which has now become so common in music as to be almost trite. Still there is no doubt that the ear can accept it without dissatisfaction, and if so the sixth of the scale must be admitted as interchangeable under certain circumstances with the dominant. In other words the passage must be analysed as an application of the principle of equivalents to the tonic triad. The effect is clearly one of tonic, not dominant, harmony; and it is unnecessary to point out that in the tonic triad, as such, the submediant has no place. If then the passage be acknowledged as chromatical, the boundaries of the tonic triad must be enlarged. The second passage is a point of rest in a pianoforte waltz by Dvoràk. No doubt it could be explained as dominant harmony on a tonic pedal, but there are plenty of analogies, at any rate in light music, for holding that the leading-note may stand as a substitute for the tonic, and may stand for support upon the Common Chord. And if that explanation be allowed in the present case we have perhaps the most curious of all examples of equivalence, the admission of so sharp a discord as the major seventh to establish and complete a cadence.

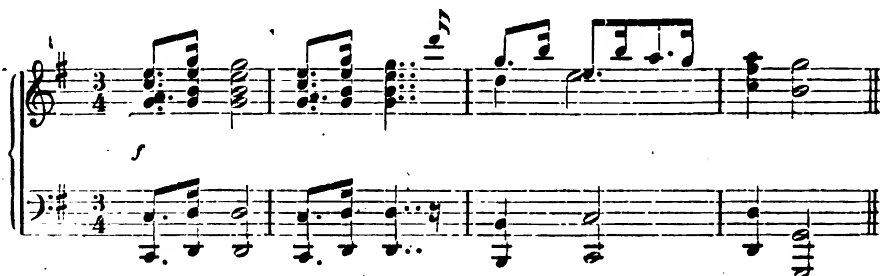
It would be interesting to trace the growth of this principle in the history of the dominant seventh. Originally regarded as a dissonance which could not be approached without preparation, it gradually passed into more familiar use until the law of preparation was repealed and the chord accepted with almost the same freedom as the dominant triad. It is no uncommon device for composers to escape consecutive fifths by substituting the subdominant for the dominant, e. g. in the passage



and though the device is not perhaps very dignified it appears to pass unchallenged and must therefore be explained. Since the time of Bach too we have seen a gradual adaptation of this use to the treatment of the flat seventh on the tonic; a sort of false modulation which really

leaves the harmonic basis of the passage untouched. It makes a good deal of difference whether we regard the play of notes as lying on the surface of the phrase, or as forming lines of cleavage through its whole substance.

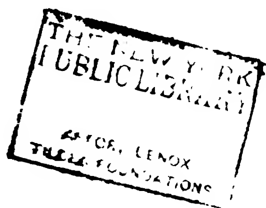
Now to return to the quotation from Goldmark: —



If the foregoing analysis be correct there should be no difficulty in determining the harmonies of the opening bar. The one is the subdominant triad of *G major* with the *A* treated as an equivalent of *G*, and added for the sole purpose of enriching the chord; the other is the second inversion of the tonic triad, with the *E* treated in the same way and added for the same reason. It is neither necessary nor advisable that the ordinary thorough-bass figuring should be altered, but it is important to find an explanation of both harmonies which does not require us to accept the dominant as their root. To regard the chord in minims as a dominant thirteenth is to divorce the Harmonic explanation from the very effect which it endeavours to explain; it is an attempt to "anticipate Nature" instead of interpreting her. We are now far removed from the time when Plato would recommend his pupils to study music in its mathematical relations, and to disregard the empirical elements altogether. To us the empirical elements must be the first material for investigation, and with every development in them must come a modification of the inductive laws to which they lead.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. 30, Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.



Etude sur le Système musical chinois

par

A. Dechevrens. S. J.

(Paris.)

Les documents les plus anciens que nous possédions sur la musique, appartiennent à la nation chinoise. D'après le P. Amiot, qui nous a laissé sur ce sujet des Mémoires très curieux et très-instructifs, mais trop peu étudiés jusqu'ici, c'est à près de 3000 ans avant l'ère chrétienne qu'il faudrait remonter, pour trouver les origines du système musical suivi dans cette nation. Aussi les premiers inventeurs de la musique, s'ils ne sont pas nés en Chine, seraient du moins presque contemporains des fondateurs de la monarchie chinoise.

Ce fait, d'ailleurs, s'accorderait assez bien avec un passage de la Bible, où Moyse décrivant les générations issues de Caïn, enfant d'Adam, fait mention des trois fils de Lamech: Jabel, Jubal et Tubalcaïn. Jabel mena la vie pastorale, qui fut durant des siècles la vie des peuplades en Orient; Jubal inventa l'art de jouer de la cythare et de l'orgue — «fuit pater canentium cythara et organo;» — et Tubalcaïn apprit aux hommes à fondre l'airain et le fer. Les arts et les sciences font ici leur première apparition dans l'histoire du genre humain. Or, Caïn après son crime s'était retiré à l'orient d'Eden, et sa descendance a dû peupler les Indes et les contrées orientales de l'Asie. Il semble donc, que les annales de la Chine ne s'écartent pas beaucoup de la vérité, lorsqu'elles attribuent à leur système musical une si haute antiquité.

Je vais essayer de donner de ce système une idée aussi exacte que possible; pour cela, je suivrai principalement le Mémoire écrit par le P. Amiot, missionnaire jésuite à Pékin, et envoyé par lui à Monsieur Bertin, ministre et secrétaire d'Etat, à Paris, l'an 1776. C'est le dernier, le plus complet et le plus exact, qu'il ait écrit sur ce sujet; on y trouve tous les renseignements nécessaires pour l'histoire, théorique et pratique, de la musique en Chine, depuis ses lointaines origines jusqu' à la fin du siècle dernier. J'y prendrai ce qui vient à mon sujet, de quoi faire con-

naître le véritable système musical des anciens Chinois, en le dégageant des erreurs et des ignorances accumulées dans les siècles postérieurs. [1])

Chapitre premier.

Doctrine fondamentale des Lu.

Toute la théorie musicale chinoise a pour base ce que leurs auteurs appellent «la doctrine des lu», c'est-à-dire des premiers principes, qui donnent à la musique ses éléments vrais et essentiels. La doctrine des *lu*, c'est l'origine et la formation de l'échelle musicale, telle que nous l'avons expliquée dans notre première Etude [2]); mais la manière dont les Chinois l'ont comprise est assez originale. A ce titre, elle ne manquera pas d'intéresser le lecteur.

I. Invention des Lu.

«Hoang-ti venait de conquérir l'Empire et de mettre sous le joug tous ceux qui s'étaient rangés sous les étendards de Tché-yeou. N'ayant plus d'ennemis à combattre, il s'appliqua de toutes ses forces à rendre ses sujets heureux. Il régla leurs mœurs par de sages lois et, par l'institution de la plupart des arts utiles et agréables, il leur procura tous les avantages et tous les agréments qu'on peut goûter dans la vie civile.

«Hoang-ti, dit l'histoire, ordonna à Lyng-lun de travailler à régler la

1) Le *Mémoire* du P. Amiot est inséré dans le VI[e] volume des *Mémoires concernant les Sciences ... des Chinois, par les missionaires de Pékin.* Paris 1780.

On n'a rien publié depuis lors, qui ajoute aux renseignements contenus dans ce Mémoire sur la théorie musicale des Chinois. L'ouvrage même de J. A. Van Aalst, employé des douanes impériales en Chine — *Chinese music.* Shanghai, 1844 — malgré le luxe de son impression aux frais du Service des douanes, ne renferme aucun document nouveau sur ce sujet, ainsi que l'a fait justement remarquer un auteur, qui paraît bien au courant de la question et qui a écrit dans l'Echo de Shanghai des articles intéressants, signés Charlotte Devéria. Presque toutes les autres publications faites en ces derniers temps ne visent qu'au côté pratique, à reproduire quelques-unes des compositions musicales qui forment le répertoire des artistes chinois actuels, principalement au théâtre; la question théorique n'est pas abordée. Exceptons cependant M. J. Tiersot, qui a publié dans le *Ménestrel* des articles assez sérieux sur la musique chinoise, signalant le mémoire du P. Amiot et le parti qu'on en pourrait tirer pour une étude plus approfondie du système musical chinois.

De fait, les documents réunis par le P. Amiot ne demandent qu'à être ordonnés et bien compris, pour donner une idée assez complète de la théorie formulée par les premiers instituteurs de la musique en Chine. L'abbé Roussier s'en est servi déjà dans son curieux et instructif *Mémoire historique et pratique sur la musique des Anciens* (Paris, Lacombe. 2[e] édit. 1774); mais il n'a pas su en tirer une exposition claire et méthodique du système musical propre à cette nation. C'est le but, que je me suis proposé dans l'Etude qu'on va lire.

2) Etudes de science musicale, Paris, Lechielleux, 3 vol. gr. in 8[0], 1898—1900.

musique[1]). Lyng-lun se transporta dans le pays de Si-joung, dont la position est au nord-ouest de la Chine. Là est une haute montagne, au nord de laquelle croissent des bambous d'une très belle venue. Chaque bambou est partagé dans sa longueur par plusieurs nœuds qui, séparés les uns des autres, forment chacun un tuyau particulier.

«Lyng-lun muni d'un bon nombre de ces tuyaux de différentes longueurs, vint les étaler devant son Souverain, en présence de tous les Sages qui composaient sa cour. Il avait déjà fait la découverte que l'intervalle, que nous nommons octave, est divisible d'une manière sensible en douze demi-tons; il sépara des autres tuyaux ceux qui donnaient ces demi-tons, il les fit sonner l'un après l'autre et reçut les applaudissements qu'il méritait.

«Il fallait donner un nom à ces douze tuyaux, il fallait en fixer les proportions réciproques, il fallait en mesurer toutes les dimensions. La fécondité de son génie lui fournit un expédient facile pour en venir à bout. C'est aux grains de chou que s'attacha Lyng-lun pour exécuter ce qu'il avait imaginé[2]). Il choisit les noirs préférablement aux autres, parce qu'ils lui parurent en général d'une figure plus régulière.

«Il en rangea l'un contre l'autre et se touchant par le plus petit diamètre, autant qu'il fut nécessaire pour égaler la longueur du tuyau, dont il avait tiré le son primitif et fondamental; il les compta et trouva que le nombre était exactement de 100. Il les rangea ensuite dans un autre sens, de manière qu'ils se touchaient par leur plus grand diamètre, et il ne lui fallut plus que 81 grains pour égaler la longueur des cent, rangés dans le premier sens. Il s'en tint à ce nombre de 81 pour fixer la longueur du tuyau qui donnait le son primitif.

«Mais quel nom donner à ce son primitif? Il fut conclu, qu'on l'appellerait *Koung*. Ce mot, pris dans le sens littéral, signifie Palais impérial, Maison royale, etc.; mais dans le sens figuré, il signifie le foyer dans lequel se réunissent tous les rayons de lumière qui éclairent le gouvernement, le point central de toutes les forces qui le font agir, etc. . . . Par conséquent, le nom de *Koung* donné au premier son exprime, dans le sens figuré, le son sur lequel est fondé tout le système musical.

«Quant au tuyau, dont on tirait le son primitif, on l'appela *Hoang-tchoung*, nom qui veut dire, à la lettre, cloche jaune, mais qui dans le sens figuré signifie: Principe inaltérable de tous les instruments, dont on peut tirer les différents tons[3]).»

---

1) Ce Lyng-lun, dont il est ici question, était un des grands de la Cour de Hoang-ti. Or, la 61e année du règne de Hoang-ti correspond à l'an 2637 avant l'ère chrétienne, suivant les calculs les plus probables des dynasties chinoises. (cf. *Mémoire*, Ie partie, art. 8 § 4.)

2) C'est une sorte de gros millet, dont les grains, presque tous semblables par leur forme, leur poids et leurs dimensions, sont appelés *chou* en chinois. Il y en a de jaunes, de noirs, de cendrés, etc.

3) *Mémoire*, IIe partie, art. 1.

Qu'y a-t-il de vrai dans ce récit tiré des plus anciens auteurs chinois? Il serait difficile de le dire; car il n'est point probable, que Lyng-lun s'y soit pris de cette façon pour déterminer la valeur du son fondamental en musique et la longueur du tuyau qui le produit. Ce ne sont pas les grains de chou alignés qui lui ont révélé les nombres acoustiques, dont il s'est servi pour former son système musical; ces nombres, il les connaissait déjà, mais il a eu recours au procédé décrit ci-dessus, pour fixer la longueur du tuyau qui devait remplir dans la musique chinoise le rôle de notre diapason normal, et pour donner en quelque sorte un corps aux nombres acoustiques en identifiant le nombre principal, 81, avec autant de longueurs de chou, comme mesure exacte du Hoang-tchoung.

C'est pour cela, sans doute, qu'il essaya d'abord de ranger les grains de chou dans le sens de leur largeur. Il voulait expérimenter, si 81 de ces grains ainsi alignés donneraient une longueur de tuyau assez grande, pour produire le son qu'il avait choisi comme *Koung*. Ayant trouvé, qu'un tuyau de cette dimension était trop court et produisait un son trop élevé, il essaya de disposer les grains, non plus dans le sens de la largeur, mais dans celui de leur plus grande longueur. Il trouva alors ce qu'il cherchait: 81 grains de chou alignés de la sorte donnaient au tuyau une longueur suffisante pour produire le *Koung*, tandis qu'il aurait fallu 100 largeurs de ces mêmes grains pour équivaloir aux 81 longueurs. Il s'en tint donc à ces dernières, qui répondaient mieux à son but; il détermina la mesure exacte d'une longueur de chou et cette mesure, quatre vingt une fois répétée, fixait les dimensions vraies du *Hoang-tchoung*, le premier et le principe de tous les autres *lu*, comme on va le voir.

L'histoire de la musique chez les Grecs rapporte un fait analogue à celui de Lyng-lun: c'est la manière dont Pythagore, le législateur de la musique grecque, trouva lui aussi les nombres acoustiques. Nicomaque le raconte assez au long dans son *Manuel harmonique.* D'après cet auteur, Pythagore était fort occupé à chercher les véritables rapports qu'il pensait bien devoir exister entre les intervalles principaux et générateurs de tous les autres en musique. Or, un jour, passant près d'une forge, il entend les marteaux qui frappent sur l'enclume et il remarque que les sons produits forment précisément les trois intervalles de la quarte, de la quinte et de l'octave. Surpris et émerveillé comme d'une révélation divine, il entre, examine les marteaux, s'assure que ce sont bien eux qui produisent les sons et, les comparant entre eux, il trouve que leurs poids respectifs sont: pour l'octave comme 1 : 2, pour la quinte comme 2 : 3, et enfin pour la quarte comme 3 : 4. Non satisfait encore de cette expérience, il la renouvelle sur l'heure avec des cordes semblables, mais tendues par des poids différents et dans les mêmes rapports que ci-dessus:

le résultat est le même, les cordes font entendre l'octave, la quinte et la quarte. Le sacré quaternaire était trouvé: 1. 2. 3. 4, c'est toute la musique de Pythagore.[1])

Tel est le récit de Nicomaque et des écrivains grecs; il mérite tout juste la même foi que celui des auteurs chinois. Les marteaux de la forge n'ont pas plus servi à Pythagore pour trouver le quaternaire musical, que les grains de chou à Lyng-lun pour déterminer la longueur théorique du Hoang-tchoung. Pythagore avait appris des Egyptiens les nombres acoustiques et Lyng-lun les connaissait, plusieurs siècles auparavant, par une tradition venue, sans doute, des premiers inventeurs de la musique. Ce n'est pas moins un fait extrêment remarquable que cet accord, à vingt siècles de distance, entre les chefs des deux systèmes de musique qui ont eu la plus grande extension et la plus longue durée, le système chinois et le système grec; nous verrons bien d'autres ressemblances par la suite.

Quoi qu'il en soit, du passage que j'ai cité plus haut, on peut conclure: 1⁰) que du temps de Hoang-ti et de Lyng-lun, c'est-à-dire 2637 ans avant l'ère chrétienne, on connaissait en Chine le premier élément d'une échelle musicale, l'intervalle-limite appelé chez nous octave — 2⁰) que cet intervalle était divisé, dans la théorie et comme base de tout le système musical, en 12 demi-tons — 3⁰) qu'entre tous les sons dont se composait l'échelle musicale, le premier avait une importance particulière, parce qu'il était le principe des onze autres et que, sa valeur une fois déterminée, elle servait à fixer toutes les autres — «Les douze lu ou, ce qui est la même chose, les douze demi-tons qui sont renfermés entre les bornes d'une octave, sont tous contenus dans le Hoang-tchoung comme dans leur principe.»[2])

Les *lu* dans la musique chinoise, ce sont donc les douze demi-tons ou les douze sons qui remplissent l'intervalle de diapason. «Le mot ou la lettre *lu*, pris en lui-même et dans toute sa signification, veut dire principe, origine, loi, mesure, règle, etc. . . Les *lu*, dont la valeur a été calculée mathématiquement par Lyng-lun, sont donc le type des intonations propres à chaque intervalle de l'échelle musicale.»[3]) Par extension, les Chinois donnent aussi le nom de *lu* aux tuyaux qui font entendre chacun des douze sons de la gamme.

Il n'y a pas apparence, ai-je dit, que Lyng-lun soit lui-même l'inventeur de cette division de l'octave en douze demi-tons. La musique existait avant lui en Chine, elle y était même fort en honneur, puisque

1) Nicomachi *Harmonices manualis* lib. I, ap. Meybaum.
2) *Mémoire*, IIe p., art. 1.
3) Ibid. note *a*.

l'empereur Hoang-ti se préoccupe de lui donner des règles sûres et d'en faire un art parfait. L'œuvre de Lyng-lun aura consisté dans le soin et l'habileté, avec lesquels il a su rédiger ces règles: c'est lui qui a fondé la théorie musicale de son temps sur des principes certains, particulièrement en ce qui regarde la valeur des sons dans l'échelle et la mesure exacte des *lu*.

Mais de quelle manière Lyng-lu concevait-il la division de l'échelle en 12 demi-tons? quelle valeur donnait-il à ces intervalles? quelle était enfin sa méthode pour déterminer par le Hoang-tchoung la mesure exacte de tous les autres *lu*? Là est la clef de tout le système musical chinois.

II. Génération des Lu.

«Le principe de toute doctrine, dit Hoai-nan-tsée, est un. Un, en tant que seul, ne saurait engendrer; mais il engendre tout, en tant qu'il renferme en soi les deux principes, dont l'accord et l'union produisent tout. C'est dans ce sens qu'on peut dire: 1 engendre 2, 2 engendre 3, et de 3 toutes choses sont engendrées.

«Il en est ainsi des *lu*: 1 engendre 3, 3 engendre 9, 9 engendre 81. 1, c'est le *hoang-tchoung*, 81 sont les parties qui le composent. Le *koung* de hoang-tchoung est le père, le chef, le général de tous les autres tons.» [1]

Voilà, dans ce langage symbolique propre aux Chinois lettrés, le principe de la musique, je veux dire la génération des quintes, la progression triple se combinant avec la progression double pour former tous les sons de l'échelle musicale. Remarquez, en effet, ce que dit Hoai-nan-tsée: «1 engendre 2, 2 engendre 3, et de 3 toutes choses sont engendrées. . . Il en est ainsi des *lu*.» C'est exactement cela dans la génération harmonique:

$$\text{Fa - Fa}_2\text{ - Ut.}$$
$$1. \quad 2. \quad 3.$$

1 est le son fondamental qui engendre 2, l'intervalle-limite, puis 3, première génération distincte, de laquelle sortent ensuite, par voie de génération harmonique, tous les autres sons musicaux, 3. 9. 27. 81. etc. . .

Cette génération des *lu* les uns par les autres et toujours de quinte en quinte, fait le fond de toute la théorie chinoise, et ils ont pour la représenter plus d'une manière à eux, que nous avons peine à comprendre, tant nos idées ou plutôt notre façon de concevoir est différente de la leur. Laissons de côté toutes ces explications mystiques, qui nous apprendraient peu de choses; voici un tableau (Figure I) qui résume assez clairement la doctrine de la génération des *lu*.

Il contient trois choses: 1º) les noms donnés par les Chinois à chacun

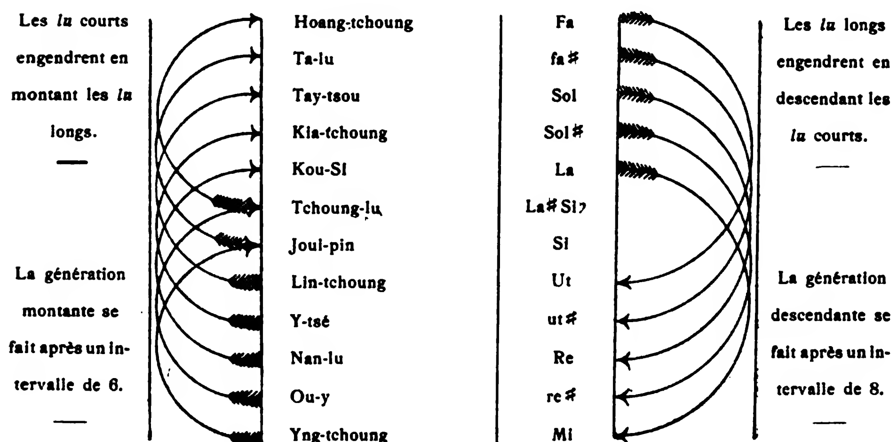
---

1) Ibid. IIe partie, art. 5.

des douze *lu* et, par extension, aux tuyaux qui les produisent. De là cette expression de *lu* longs et de *lu* courts, parce que les sons graves sont produits par les tuyaux les plus longs et les sons aigus par des tuyaux plus courts — 2°) la correspondance des *lu* avec les notes de notre gamme moderne, le Hoang-tchoung ou son fondamental étant représenté par notre *Fa*, qui est également, on l'a vu, le principe de la génération harmonique — 3°) le mode de génération des *lu*, dans quel ordre ils sont engendrés successivement les uns des autres, depuis le Hoang-tchoung jusqu'au Tchoung-lu, qui est le douzième et dernier.

Figure I.

Les 12 lu chinois [1])



Toutes les quintes figurées dans ce tableau sont des quintes ascendantes, c'est-à-dire allant du grave à l'aigu; mais la série est disposée à

1) Cette figure représente la génération des *lu* par des lignes courbes, qui les relient les uns aux autres. On lit à droite, que «les *lu* longs (graves) engendrent en descendant les *lu* courts (aigus)» et que «la génération descendante se fait après un intervalle de huit», c'est-à-dire après un intervalle comprenant huit termes de l'échelle figurée ci-dessus. On lit à gauche, que «les *lu* courts (aigus) engendrent en montant les *lu* longs» (graves) et que «la génération montante se fait après un intervalle de six» termes de l'échelle par demi-tons. Ces expressions en descendant, en montant, ne signifient pas que les premières quintes soient produites par des générations descendantes et les autres par des générations ascendantes (cf. *Etudes de science musicale*, Ie Etude, chap. IV, pag. 27), autrement dit de quinte en quinte supérieure pour les premières, *Fa-Do-Sol-Re*, etc..., et de quinte en quinte inférieure pour les secondes *Fa-Si♭-Mi♭-La♭*, etc.... Elles se rapportent uniquement à la manière dont les *lu* sont écrits dans la figure et, en général, à l'écriture des Chinois qu'on sait être par colonnes et en descendant.

la manière chinoise. Les *lu* sont représentés par leurs caractères chinois (traduits dans le tableau ci-dessus), écrits de haut en bas et dans l'ordre de la gamme; l'ordre de génération, qui est figuré par les lignes courbes tracées en flèches, va toujours du *lu* générateur au *lu* engendré, à droite en descendant, à gauche en montant. Pour bien lire la figure et suivre exactement l'ordre de génération, il faut donc aller premièrement du Hoang-tchoung ou *Fa*, principe de tous les *lu*, au Lin-tchoung ou *Ut*, huitième terme de la série, en descendant; puis du Lin-tchoung remonter à gauche jusqu'au Tay-tsou ou *Sol*; du Tay-tsou redescendre à droite au Nan-lu, pour remonter au Kou-si, à gauche; et ainsi de suite, alternativement à droite en descendant et à gauche en montant, sauf pour les deux quintes *Mi-Si* et *Si-Fa♯*, qui se suivent à gauche, de même que *Re♯-La♯* et *Si♭-Fa.*[1])

«Telle est la génération des douze *lu*, donnée par Hoai-nan-tsée, plusieurs siècles avant l'ère chrétienne; et en exposant ainsi cette génération, le savant auteur ne prétend donner qu'un précis de la doctrine des plus anciens écrivains de sa nation.» [2])

Le lecteur y aura reconnu sans peine la doctrine que j'ai exposée déjà

---

1) Cette dernière quinte, *La♯/Si♭-Fa*, est évidemment fautive, car *Re♯* ne peut engendrer *Si♭*, ni *La♯* engendrer *Fa*. Le premier des *lu*, *hoang-tchoung*, n'est pas engendré, puisque, selon la doctrine des anciens, il est le père et le générateur premier de tous les *lu*, qui sont contenus en lui comme dans leur principe. Mais le tableau reproduit ci-dessus est d'une date relativement récente, bien postérieure à Lyng-lun et à Hoang-ti. Les lettrés chinois avaient alors perdu les vraies traditions musicales; leur échelle ne renfermait plus que des demi-tons censés égaux. Ne sachant plus calculer les *lu*, ils se bornaient à compter les degrés et identifiaient par là même des sons fort différents les uns des autres. Le même fait s'est produit en Grèce, grâce à l'ignorance des musiciens postérieurs à Pythagore.

2) «On sera peut-être surpris, dit le P. Amiot, de voir qu'en traduisant les tons et les *lu* des Chinois, je fais répondre le son générateur, le *hoang-tchoung*, à notre *Fa* et non pas à l'*Ut*, qui est le premier degré de notre gamme. J'en ai agi ainsi: 1° parce qu'en prenant *Fa* comme générateur, tout le système diatonique des Chinois se trouve rendu par les seules notes naturelles, sans ♯ ni ♭, si ce n'est pour les *lu* qui sont hors du système diatonique — 2° parce que l'intonation en est plus conforme à celle des Chinois — 3° parce qu'alors les cinq tons *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, et les deux *pien* ou demi-tons, *pien-koung* et *pien-tché*, peuvent moduler sans sortir des bornes du système (cf. plus loin, art. III) — 4° parce qu' enfin, après avoir noté des airs chinois à notre manière, en faisant répondre les *koung* au *Fa*, j'ai toujours satisfait les oreilles chinoises en les exécutant, ce qui n'est point arrivé, quand j'ai rendu le *koung* par *Ut* ou par toute autre note.» (*Mem.*, IIe p. art. 4.) — Ajoutons d'ailleurs, que l'ordre des sons *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Re*, etc., est l'ordre naturel, celui de la génération harmonique, comme on peut le voir dans la Ie des *Etudes de science musicale*. C'est donc l'ordre qui s'est imposé en quelque sorte aux premiers instituteurs de la musique chez les Chinois, dès lors qu'ils la voulaient établir sur les vrais principes fournis par la nature.

dans ma 1e Etude, et à laquelle j'ai assigné comme fondement et comme point de départ le phénomène de la résonnance harmonique. Lyng-lun et les anciens Chinois ont-ils connu ce phénomène et s'en sont-ils servis pour établir leur système? Le mémoire du P. Amiot ne nous en dit rien; mais cela est d'autant plus probable, que Lyng-lun se servait des tuyaux pour fixer les *lu* et déterminer leur valeur.

Or un tuyau donnant le *Fa*, c'est-à-dire le Hoang-tchoung, faisait entendre aisément ses deux premiers harmoniques Fa_2-*Ut*. Quoi de plus naturel alors, que de couper deux autres tuyaux donnant, l'un le Fa_2 et l'autre l'*Ut* ou son octave inférieure, quinte de Fa_1? Le dernier à son tour fournissait par ses harmoniques les vraies intonations d'Ut_2 et de *Sol*; et ainsi de suite. Les longueurs de ces différents tuyaux, du son fondamental Hoang-tchoung ou *Fa*, de son octave Fa_2 et de sa quinte Lin-tchoung ou *Ut*, contenaient naturellement les rapports acoustiques de l'octave et de la quinte. De là, pour Lyng-lun, le principe de la progression double et de la progression triple, qui se trouvent dans la génération harmonique et qui ont servi de base à tout le système musical des Chinois.

III. Valeur numérique des lu.

«La formation des douze *lu* par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177 147 inclusivement, date encore des premiers temps de la monarchie chinoise, et l'addition qu'on y a faite par manière de supplément ou de correction, est antérieure de bien des siècles au temps où vivait Pythagore . . . Voir la Figure II, où se trouve toute la série de la progression triple, augmentée d'une autre progression, alternativement double et quadruple.» [1])

L'ordre des *lu* dans cette figure va de droite à gauche et commence au caractère cyclique Tsee et au *lu* Hoang-tchoung ou *Fa*. Il y a pour chaque *lu* deux nombres; celui de gauche représente la génération des *lu* suivant la progression triple, depuis 1 jusqu' à 177147; celui de droite est en progression double (progression octaviante), il sert à rapprocher les uns des autres les nombres précédents et à les renfermer tous dans l'intervalle-limite, de 1 à 2. Dans les cases du milieu sont les noms chinois des douze *lu*, d'après l'ordre de leur génération harmonique. Quant aux cases les plus rapprochées du centre, elles contiennent les caractères cycliques chinois, c'est-à-dire les noms des 12 heures qui divisent le jour; ces 12 heures correspondent au 12 *lu* et au 12 lunaisons de l'année.

Voici, au reste, de quelle manière Ly-koang-ti, un des plus érudits musicographes de la Chine, explique les nombres attribués à chaque *lu*:

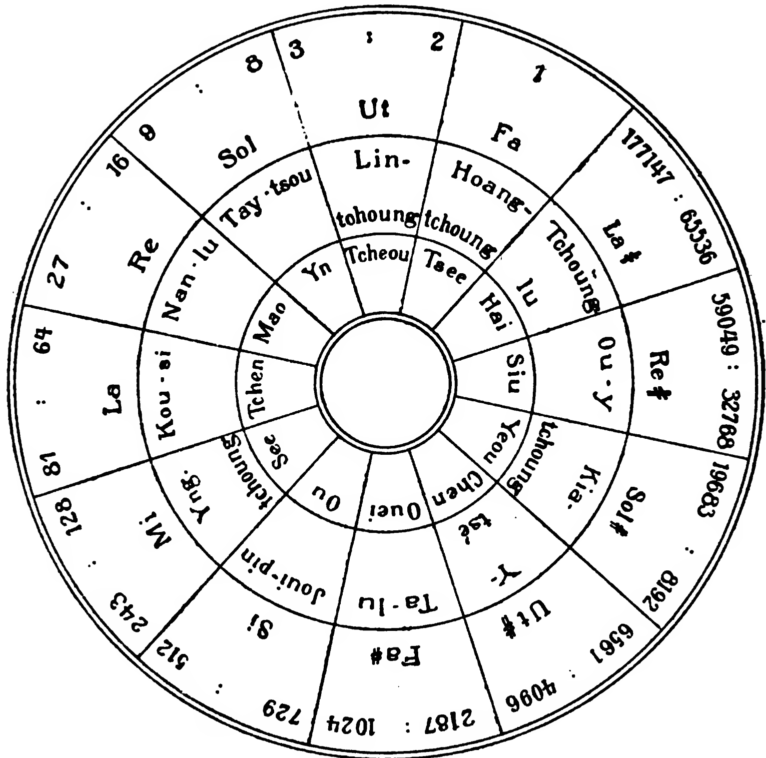
«Tsai-che, des montagnes de l'ouest, dit que le nombre 3 fait les tons

1) *Mém.*, IIe p. art. 5.

hauts ou bas (aigus ou graves) selon qu'il est diviseur ou multiplicateur, qu'il est ajouté ou soustrait. Depuis 3 en haut, tous les nombres sont pris de la division du hoang-tchoung; le *lu* qui répond à Tsee est dividende.» [1])

«Les chiffres qui sont à côté de ceux des lunes Tcheou, Yn, Mao, etc.,

Figure II.



expriment le nombre de parties de hoang-tchoung qui convient à chaque *lu*. Par exemple: Tsee, qui désigne le hoang-tchoung est le dividende; Tcheou 3 : 2 signifie que, si on divise le hoang-tchoung en trois parties égales,

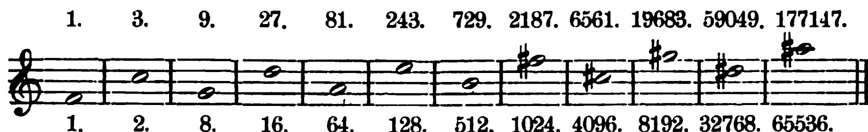
---

1) C'est-à-dire, que les 12 *lu* ou tuyaux sont tous renfermés dans le *lu hoang-tchoung* ou *Fa*, qui est le plus long et dont les autres ne sont que des divisions, comprises entre hoang-tchoung (*Fa*) et son octave aigue (Fa_2). Ainsi, dans nos instruments à vent, flûtes, hautbois, clarinettes, etc., un seul tube produit tous les sons: le son fondamental (le hoang-tchoung) est produit par le tube tout entier, sans division, c'est le son propre de l'instrument; tous les autres sont produits par les diverses parties du tube, calculées d'après les lois de l'acoustique et obtenues au moyen de trous placés aux distances convenables, ou comme harmoniques naturelles du son fondamental et des sons engendrés. On peut donc dire en un sens vrai, qui est celui des Chinois, que tous les sons de ces instruments sont renfermés dans le premier son fondamental, qui est le son propre du tube, son hoang-tchoung.

Tcheou aura deux de ces parties ou deux tiers du hoang-tchoung. Ainsi, supposant le hoang-tchoung divisé en trois parties, dont chacune soit de trois pouces, on dit: $3 \times 3 = 9$; les $^2/_3$ de $9 = 6$; donc Tcheou aura six pouces. Si le hoang-tchoung a 27 parties, Mao aura 16 de ces parties; et ainsi des autres.

«Telle est la méthode, par laquelle on peut savoir la doctrine du ciel et la terre.» 1)

Ce passage de Ly-koang-ti, aussi clair qu'exact, montre bien que les anciens Chinois ont fait usage de la progression triple et des consonances de quintes pour former leur échelle musicale. Nous pouvons, d'ailleurs, présenter la même figure à la manière moderne; elle fera mieux comprendre aux musiciens l'ordre de génération des *lu* chinois, par quinte ascendante et quarte descendante, d'après les nombres inscrits au tableau, c'est-à-dire en combinant la progression triple ou des quintes avec la progression double ou des octaves:



Chaque son garde ici sa vraie position, d'après les nombres qui le représentent. Il est facile d'y remarquer une série de quintes et de quartes, reproduisant exactement la figure II et donnant les justes proportions des divers intervalles: la quinte (*Fa-Ut*) $\frac{3}{2}$, le ton $\frac{9}{8}$, la sixte majeure $\frac{27}{16}$, etc... En outre, de 1 à 3 (Fa_1-Ut_2) il y a un intervalle de douzième; mais si on élève le *Fa*, d'une octave en le portant à 2, on n'aura plus qu'une quinte Fa_2-Ut_2, dans le rapport de $2:3$; si on élève ce même *Fa* de trois octaves en le portant à 8, on aura le ton Fa_4-Sol_4, dans le rapport de $8:9$, et ainsi de suite, les nombres supérieurs indiquant toujours la génération des quintes successives et les nombres inférieurs de combien d'octaves il faut élever le premier son fondamental, pour produire les intervalles figurés dans le tableau.

Une autre observation à faire sur cet exemple, c'est la distribution des sons en deux séries, l'une inférieure: *Fa-Sol-La-Si-Ut♯-Re♯*; l'autre supérieure: *Ut-Re-Mi-Fa♯-Sol♯-La♯*. La série inférieure contient ce que les anciens Chinois appelaient *yang-lu* ou *lu* parfaits, tandis que la série supérieure est formée des *yn-lu* ou *lu* imparfaits. Les premiers conservent toujours le nom de *lu*, mais les seconds sont appelés indifféremment *yn-lu*, *see*, *toung*, et le caractère chinois qui désigne l'*yn-lu* est tout différent de celui par lequel on représente l'*yang-lu*.

Tous ces noms et ceux des *lu*, qu'on a vus dans les deux figures précé-

1) Ibid. *Mém.* 2e observation sur la fig. 9b de la IIe partie.

dentes, sont symboliques: ils font allusion aux diverses opérations de la nature, durant le cours d'une année commune ou des douze lunaisons. C'est que, d'après la doctrine chinoise, chacun des *lu* correspond à une lunaison et lui donne son nom.[1])

Les anciens Chinois avaient encore une manière de calculer la valeur des *lu*, mais toujours en appliquant le principe de la génération des quintes. Voici cette seconde manière, telle que la présente un texte du Han-chou, extrait de l'ouvrage de Ly-koang-ti dont il a été question déjà, et que le P. Amiot a traduit du chinois et annoté. L'ordre des *lu* est ici un peu différent de celui que nous avons vu dans les précédentes figures; pour bien comprendre le texte du Han-chou, il faut se reporter à la figure ci-dessous, tracée par le P. Amiot d'après les indications de l'auteur chinois.

Texte du Han-chou. «Hoang-tchoung est comme le roi des autres tons, il n'en est aucun qui puisse lui ressembler.

«Des trois parties du hoang-tchoung (Fa) qu'on en ôte une, on aura le lin-tchoung d'en bas (Ut). Aux trois parties du lin-tchoung qu'on en ajoute une semblable, on aura le tay-tsou d'en haut (Sol).

«Des trois parties du tay-tsou qu'on en ôte une, on aura le nan-lu d'en bas (Re). Aux trois parties du nan-lu qu'on en ajoute une semblable, on aura le kou-si d'en haut (La).

«Des trois parties du kou-si qu'on en ôte une, on aura le yng-tchoung d'en bas (Mi). Aux trois parties du yng-tchoung qu'on en ajoute une semblable, on aura le joui-pin d'en haut (Si) . . . etc. . . .

Enfin, si des trois parties dont est composé le ou-y (Re ♯), on en ôte une, on aura le tchoung-lu d'en bas (La ♯).»

Il est évident d'après cela, que le Han-chou calcule les *lu* par quintes et par quartes alternées; car, puisqu'il s'agit des longueurs de tuyaux produisant les douze demi-tons de l'octave, les $\frac{2}{3}$ du hoang-tchoung (tuyau qui fait entendre le son fondamental *Fa*) donnent la longueur du lin-tchoung (tuyau qui fait entendre la quinte supérieure *Ut*). Les $\frac{4}{3}$ du lin-tchoung donnent la longueur du tay-tsou (tuyau produisant la quarte inférieure de l'*Ut* ou *Sol*); et ainsi des autres.

Si donc on voulait traduire ce texte sur notre portée musicale, on devrait reproduire exactement l'ordre des *lu*, tel qu'on le voit à la page précédente, où les 12 demi-tons de l'échelle musicale se succèdent en effet par quintes supérieures alternées avec des quartes inférieures. Les nombres seuls seraient modifiés, pour avoir des nombres entiers au lieu de nombres fractionnaires.

Mais à la manière chinoise, nous devons disposer autrement les 12 *lu* et les écrire de haut en bas, comme dans la figure I. C'est ce qu'a fait

---

1) *Mém.* 2e obs. citée plus haut; et IIe part. art. 2.

le P. **Amiot**, qui ajoute en note: «Pour épargner au lecteur la peine de calculer la valeur des *lu*, suivant la méthode de ce texte, je l'ai calculée moi-même et j'ai trouvé:

Valeur numérique des *lu*.

		177147	Hoang-tchoung	Fa	177147	
$^4/_3$ du lin-tchoung	=	157464	Tay-tsou	Sol	157464	
$^4/_3$ du nan-lu	=	139968	Kou-si	La	139968	
$^4/_3$ du yng-tchoung	=	124416	Joui-pin	Si	124416	
		118098	Lin-tchoung	Ut	118098	= $^2/_3$ du hoang-tchoung.
$^4/_3$ du ta-lu	=	110592	Y-tsé	Ut♯	110592	
		104976	Nan-lu	Re	104976	= $^2/_3$ du tay-tsou.
$^4/_3$ du kia-tchoung	=	98304	Ou-y	Re♯	98304	
		93312	Yng-tchoung	Mi	93312	= $^2/_3$ du kou-si.
		82944	Ta-lu	Fa♯	82944	= $^2/_3$ du joui-pin.
		73728	Kia-tchoung	Sol♯	73728	= $^2/_3$ du y-tsé.
		65536	Tchoung-lu	La♯	65536	= $^2/_3$ du ou-y.

L'analyse de ces nombres démontre, que *Fa* 177147 est le douzième terme de la progression triple et que les autres nombres sont des octaves de chacun des termes de la même progression. On pourrait présenter la série sous la forme suivante, dans laquelle les exposants indiquent de combien d'octaves chaque terme doit être élevé, pour correspondre aux nombres ci-dessus:

$1.^{16}$ $3.^{15}$ $9.^{13}$ $27.^{12}$ $81.^{10}$ $243.^{9}$ $729.^{7}$ $2187.^{6}$ $6561.^{4}$ $19683.^{3}$ $59049.^{1}$ $177147.^{0}$
La♯-Re♯-Sol♯-Ut♯ - Fa♯ - Si - Mi - La - Re - Sol - Ut - Fa.

Ainsi, le nombre 65536, valeur du *La*♯ dans le tableau ci-dessus, n'est autre chose que le premier terme de la série en progression triple, élevé de 16 octaves ou multiplié 16 fois par le rapport de l'octave (2 : 1) 2. 4. 8. 16. 32. etc. . . De même, le nombre 118098, valeur indiquée pour l'*Ut*, c'est le onzième terme 59049 élevé d'une octave, c'est-à-dire multiplié par 2., etc. . .[1])

En résumé, les douze *lu* du système musical chinois sont le résultat de la génération harmonique, ils forment une série de quintes et leur valeur acoustique est calculée au moyen de la progression triple combinée avec la progression double, de la même manière que nous avons expliquée dans notre 1e Etude.

Les 12 *lu* disposés dans le plus petit intervalle possible, l'intervalle-limite, donnent la gamme chromatique déjà connue:

Fa - fa♯ - Sol - sol♯ - La - la♯ - Si - Ut - ut♯ - Re - re♯ - Mi-Fa.
$1 - \frac{2187}{2048} - \frac{9}{8} - \frac{19683}{16384} - \frac{81}{64} - \frac{177147}{131072} - \frac{729}{512} - \frac{3}{2} - \frac{6561}{4096} - \frac{27}{16} - \frac{59049}{32768} - \frac{243}{128} - 2.$

1) *Mém.* loc. cit. 4e observation.

ou, si l'on adopte le calcul inverse des Chinois qui mesurent les longueurs d'ondes sonores, au lieu de compter les vibrations:

Fa — fa♯ — Sol — sol♯ — La — la♯ — Si — Ut —
177147—165888—157464—147456—139968—131072—124416—118098—
ut♯ — Re — re♯ — Mi — Fa$_2$.
110592—104976—98304—93312—88573,5

Il est vrai que les Chinois modernes n'ont pas conservé les traditions musicales de leurs ancêtres. Dans le calcul des *lu*, en particulier, ils ont introduit des erreurs qui faussent la plupart des nombres. Mais ces erreurs déjà bien anciennes, puisqu'elles remontent à la dynastie des Han, un ou deux siècles avant l'ère chrétienne, n'ont cependant pas détruit chez les lettrés le souvenir des vrais principes, tels qu'ils ont été établis par les législateurs de la musique, aux premiers temps de la Monarchie. »Ils sont persuadés, au contraire, que ce que fit Lyng-lun sous Hoang-ti, plus de 2637 ans avant notre ère, était bien autrement exact que tout ce qui s'est fait sous les Han. Mais la faulx du temps, disent-ils, a moissonné la plupart des productions du génie des anciens. Il ne nous en reste que quelques fragments, par lesquels nous pouvons juger de ce qui nous manque.» [1])

Quoi qu'il en soit des Chinois modernes, chez lesquels on chercherait vainement une théorie quelque peu raisonnée de la musique, ce que j'ai rapporté de leurs anciens auteurs, étudié à la lumière des principes posés dans notre 1e Etude, démontre assez, sur quels fondements ils ont établi leur système musical, avec quelle exactitude ils ont formulé les lois qui règlent la formation de l'échelle musicale.

Mais ce ne sont là encore que les éléments premiers, fondamentaux, de la musique; nous allons voir maintenant le parti qu'ils en ont su tirer, pour former un système complet, un art de la musique.

Chapitre deuxième.

Echelle musicale chinoise.

Les douze *lu*, dont nous avons expliqué l'origine, la génération et la valeur, ne forment pas à proprement parler une échelle musicale. On a pu voir dans les figures mêmes, que les écrivains chinois ont employées pour établir toute cette doctrine des *lu*, qu'ils n'ont eu nullement l'intention d'exposer la constitution de la gamme, mais seulement d'en étudier les éléments à un point de vue absolu, en eux-mêmes et sans relation avec un système quelconque de musique.

1) *Mém.* IIe p. art. 12.

Cette étude préliminaire était indispensable; car, avant de construire un système, il fallait bien se rendre un compte exact des matériaux à employer, connaître leur nature et leur provenance, s'assurer de leur solidité, compter leur nombre et mesurer leurs dimensions. Cela fait, et les matériaux étant reconnus de bon choix, on pouvait se mettre à l'œuvre; suivons ce travail.

I. Les cinq tons.

«Le ton, suivant nos auteurs chinois, est un son modifié qui est de quelque durée et qui ne peut occuper qu'une étendue, que la nature elle-même a fixée par ses lois immuables. Les tons doivent être envisagés sous deux points de vue différents: 1⁰ comme isolés et indépendants l'un de l'autre; 2⁰ comme étant nécessairement liés entre eux et si étroitement, qu'ils ne peuvent exister l'un sans l'autre.

«Envisagés sous le premier aspect, les tons sont appelés du nom de *cheng* et désignés par un caractère particulier. Sous leur second aspect, ils sont appelés *yn* et on les exprime par un caractère tout différent du premier.

«Les cheng et les yn font la mélodie, appelée *yo*; la mélodie et les yn font la musique, qu'on exprime ordinairement par les deux caractères *yn-yo*.

«C'est pour n'avoir pas connu ces distinctions et pour avoir confondu les cheng avec les yn (les sons isolés avec les sons liés entre eux), que la plupart des auteurs qui ont écrit sur la musique depuis les Han, ont avancé tant d'absurdités. En lisant, par exemple, dans les anciens livres les deux caractères *ou-yn*, qui signifient les cinq tons, ils n'y ont vu qu'une échelle ou une gamme de cinq tons consécutifs, et ils se sont trompés.» 1)

Que sont, en effet, ces *ou-yn*, ces cinq tons, mentionnés par les anciens livres? Tout simplement les cinq premiers termes de la progression triple ou de la génération harmonique: 1. 3. 9. 27. 81; les cinq premiers d'entre les *lu*, ou encore les cinq tons principaux du système diatonique, formés par la série des quintes: *Fa - Ut - Sol - Re - La.*

Il est aisé de s'en convaincre par la seule inspection de la Figure III; la génération des 5 tons y est trop bien exprimée, à la manière chinoise, pour qu'on puisse s'y méprendre.

«On voit dans cette figure comment Koung engendre Tché, c'est-à-dire comment de Koung, principe des autres tons, on passe à Tché ou de 1 à 3; comment de Tché on passe à Chang ou de 3 à 9; de Chang à Yu, de 9 à 27; et de Yu 27 à Kio 81. Ce qui met sous les yeux la progression triple

1. 3. 9. 27. 81.
Fa - Ut - Sol - Re - La.

de laquelle se forme par le rapprochement des sons:

Fa - Sol - La - Ut - Re.
Koung - Chang - Kio - Tché - Yu

c'est-à-dire les cinq tons chinois ou les *ou-yn*.»

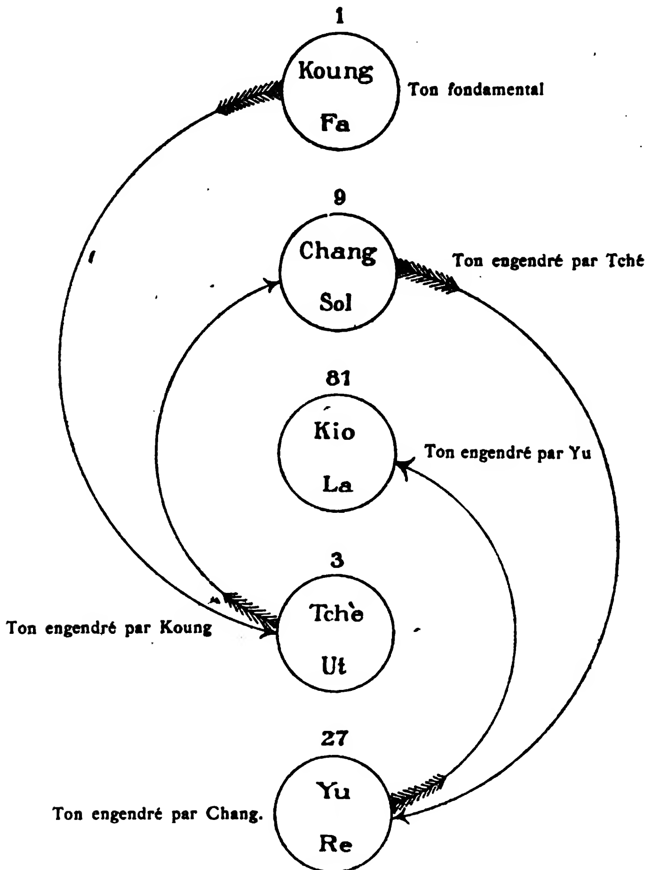
---

1) *Mém.* IIIe partie, art. I.

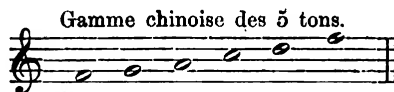
Quel était donc l'usage des ou-yn dans la musique chinoise? Les cinq tons formaient une première échelle musicale, une gamme, dont les musiciens compositeurs se servaient pour certains chants d'un caractère

Figure III.

Génération des cinq Tons.



grave et solennel, principalement pour la musique religieuse. Voici cette gamme en notation moderne.[2])



2) Van Aalst, dans sa *Chinese music*, se trompe gravement par rapport à l'échelle musicale des Chinois. D'abord, au lieu de la construire sur le *Fa*, il lui donne *Ut* comme tonique et il fait correspondre cet *Ut* au premier des *lu*, au *hoang-tchoung.*

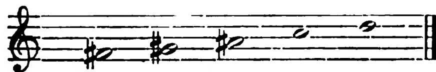
Ce qui caractérise cette gamme et les chants, où il en est fait usage, c'est l'absence de tout intervalle de demi-ton; le *Mi* et le *Si* ne s'y rencontrent jamais. Il est aisé de concevoir, qu'il doit en résulter dans la mélodie un caractère particulier de gravité, de force et de majesté calme, qui sied très-bien aux cérémonies du culte divin et aux grandes solennités civiles.

L'Hymne aux Ancêtres, que le P. Amiot a transcrite dans son Mémoire et *l'Hymne en l'honneur de Confucius*, que Van Aalst a reproduite dans son ouvrage sur la Musique chinoise [1]) sont de ce genre. Seulement cette dernière, par suite du système qu'a suivi l'auteur de la transcription, est écrite dans un ton qui n'est pas le véritable ton chinois. Il devrait être corrigé d'après les principes établis dans cette Etude.

II. Les sept principes.

La gamme des cinq tons n'est pas encore le système complet suivi dans la musique chinoise; c'est seulement une forme, un mode de cette musique, réservé à certains chants d'un genre spécial. Pour avoir toute la gamme des Chinois, aux cinq tons il faut ajouter ce qu'ils appellent les deux *pien*.

C'est méconnaître absolument la théorie des *lu*, telle qu'elle a été formulée par les Anciens et résumée dans les nombres représentatifs des *lu*, tous résultant de la progression triple et produits de la génération harmonique de quinte en quinte (douzièmes). Avec *Ut* tonique ou son fondamental, le *Fa*♮ n'existerait pas dans la gamme chinoise, il serait remplacé par *Fa*♯, génération harmonique de *Si* et 7e terme de la progression triple. Au contraire, avec *Fa*♮ *Hoang-tchoung* tous les sons naturels arrivent à leur place dans la gamme chinoise et l'ordre de génération des tons est parfaitement observé (cf. ci-dessus Note 11 page 7). Van Aalst a été induit en erreur, pour avoir négligé cette théorie des nombres en musique, pourtant si bien expliquée par les Anciens, et pour s'en être trop rapporté à la pratique actuelle des Chinois, qui font usage de la gamme mongole plutôt que de l'ancienne gamme chinoise (cf. ci-après, note 31 page 43). Il se trompe encore, lorsqu'il prétend que l'échelle pentaphonique ou des cinq tons (genre anémitonique) est composée comme suit:



c'est-à-dire de cinq sons à intervalle de ton les uns des autres. Jamais pareille gamme n'a existé en Chine, et il est d'autant plus inconcevable que Van Aalst ignore à ce point la vraie constitution de l'échelle pentaphonique, qu'il avait sous les yeux, pour s'en faire une plus juste idée, les mélodies même qu'il cite en exemples dans son livre et tout particulièrement l'Hymne à Confucius. Aussi, en tout ce qui regarde la théorie musicale des Chinois, l'ouvrage du préposé des douanes mérite-t-il peu de confiance; il est trop superficiel et n'a pas été composé d'après les sources.

1) Cf. *Chinese music.* Ritual music. page 27 et sqq. — J. Tiersot a reproduit la musique de l'Hymne aux Ancêtres, d'après le P. Amiot, dans le 2e de ses articles sur la musique chinoise. Cf. »Le Ménestrel« No. du 13 janvier 1901. *Ethnographie musicale.* IV. Musique chinoise et indo-chinoise.

Le *Pien* est un son auxiliaire qui a sa place dans les deux grands intervalles des cinq tons et qui sert à ménager la transition d'un ton à un autre. Il précède toujours le Koung et le Tché, d'où lui vient son nom de *Pien-koung* et de *Pien-tché*. Le *Pien-koung* se définit: ton qui devient Koung, et le *Pien-tché*, ton qui devient Tché.

Le premier, c'est-à-dire le Pien-koung, répond à notre *Mi* et le second ou Pien-tché à notre *Si*. «Tous les tons qui remplissent l'octave, disent les Chinois, sont liés les uns aux autres par le moyen du *Ho*, qui est le Pien-koung, et du *Tchoung* qui est le Pien-tché.«[1])

Or, les Chinois appellent du nom de «Sept Principes» ou de *Tsi-ché* la réunion des cinq tons et des deux pien, c'est-à-dire tous les sons qui, dans l'intervalle d'une octave diatonique, peuvent, suivant eux, commencer une modulation, constituer un mode, ce que nous appelons, nous, une échelle ou une gamme.

«Les Sept principes, connus de tout temps à la Chine par les Sages, ont été ignorés des Lettrés vulgaires, qui n'ont compris ni le sens de cette expression, ni l'application qu'on en faisait dans la science des sons.

«Il n'y a qu'à lire, dit Tsay-yn, les commentaires de Tso-kieou-ming, le koue-yu, les ouvrages de Confucius, le Chou-king lui-même, pour se convaincre que, depuis l'antiquité la plus reculée, on a connu et fait usage dans l'Empire d'une musique, qui admet les sept modulations principales comme le fondement de toutes les autres; que, parmi les modulations, il y en avait une en Pien-koung et une en Pien-tché, et qu'enfin c'est ce qui est désigné dans les plus anciens livres sous le nom de *Tsi-ché* ou de Sept Principes.

«En un mot, il ne saurait y avoir de vraie musique sans le Pien-koung et le Pien-tché. Comment les Anciens auraient-ils pu faire circuler le *Koung* ou son fondamental par toutes les modulations des *lu*, s'ils n'avaient pas employé les deux pien?»[2])

La véritable échelle musicale, la gamme du système chinois, ce sont donc les Sept Principes, c'est-à-dire les cinq tons et les deux Pien ou demi-tons de la gamme diatonique. Toute mélodie est naturellement, d'après ce système, du genre diatonique, parce qu'elle doit se conformer aux Sept Principes, qui servent de norme à toutes les modulations de la voix et des instruments.

Le *Koung* est le premier son, celui qui sert de point de départ à tous les autres et ceux-ci sont ordonnés par rapport à lui suivant l'ordre naturel de la génération des quintes. Quel que soit, d'ailleurs, ce premier son, les Sept Principes nécessaires pour former la gamme embrassent toujours sept quintes successives à compter depuis le premier son qui sert de point de départ.

---

1) *Mém.* IIe p. art. 6.

2 *Mém.* IIIe partie, art. 1 et 2.

Pour la gamme diatonique naturelle, le premier son ou la tonique est nécessairement *Fa*, nous l'avons vu, et les Sept Principes comprennent la série des quintes:

Fa — Ut — Sol — Re — La — Mi — Si

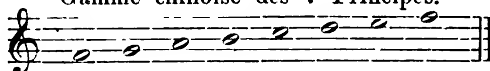
d'où est formée la gamme diatonique:

Fa — Sol — La — Si — Ut — Re — Mi — Fa_2
Koung — Chang — Kio — Pien-tché — Tché — Yu — Pien-koung-Koung.

Cette modulation en *Fa* est dans la musique chinoise la modulation première, la gamme-type, sur laquelle toutes les autres doivent être modelées, de même que, dans notre système musical, la gamme d'*Ut* du mode majeur règle toutes les gammes de ce mode et leur sert de modèle.

A la première gamme des cinq Tons, dont on a vu ci-dessus la vraie forme et la constitution naturelle, il faut joindre celle des cinq tons et des deux Pien ou des Sept Principes, et nous aurons alors tout le système chinois dans l'arrangement des sons et la constitution de l'échelle musicale.

Gamme chinoise des 7 Principes.



III. L'échelle totale des sons.

Nous avons dit dans notre 1e Etude, que le point capital en musique, c'est de constituer tout d'abord la gamme-type, la véritable échelle des sons, en déterminant par un procédé naturel et sûr les trois éléments nécessaires: 1° l'intervalle-limite de la gamme; 2° les nombres des degrés intermédiaires; et 3° la valeur de ces degrés ou les grandeurs des intervalles qu'ils gardent entre eux.

Ces trois points une fois déterminés et la gamme constituée dans sa forme naturelle, on peut la répéter au grave et à l'aigu autant de fois qu'on le juge à propos, elle ne change pas de nature par ces répétitions, mais elle se reproduit toujours la même après chaque intervalle d'octave.

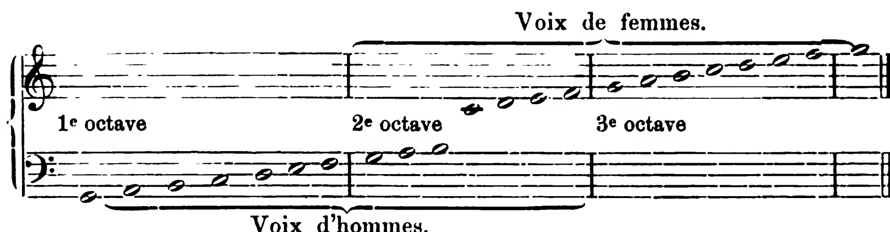
La musique moderne fait un grand usage de ces répétitions, pour les instruments surtout, comme l'orgue et le piano, qui ont une étendue de sons considérable et atteignant les limites des sons perceptibles à l'oreille humaine, tant au grave qu'à l'aigu. On trouve ainsi jusqu'à huit octaves superposées, depuis l'*Ut* de 32 vibrations simples à la seconde jusqu' à l'*Ut* de 8276 vibrations. Impossible, ce semble, d'aller au delà et, certes, le champ est déjà assez vaste pour que l'artiste puisse s'y mouvoir à l'aise.

Les anciens n'allèrent jamais si loin, ils restèrent même beaucoup en deça de ces limites extrêmes, parce que chez eux la musique instrumentale n'avait pas l'importance et le développement qu'elle a pris chez nous, grâce à l'invention de l'harmonie.

Ainsi, pour déterminer l'étendue de leur échelle totale des sons, les Chinois sont partis de ce principe, que la musique est faite pour l'homme et que c'est la voix humaine qui doit en régler l'usage. Les instruments ne jouent en musique qu'un rôle secondaire, ils sont faits pour soutenir et accompagner le chant de l'homme, le remplacer quelquefois, mais sans le dépasser, sans prétendre à une complète indépendance.

D'après cela, les plus anciens Chinois distinguaient trois ordres de *lu*: les *lu* graves, les *lu* moyens et les *lu* aigus, et chaque ordre renfermait les 12 *lu* qui divisent l'intervalle d'octave. Leur échelle totale des sons comprenait donc une étendue de trois octaves.

De fait, c'est l'étendue de la voix humaine, depuis la note basse des voix d'hommes jusqu'aux notes les plus élevées des voix de femmes et d'enfants, du moins son étendue normale, c'est-à-dire en ne tenant pas compte des voix extraordinaires, qui peuvent étendre davantage ces limites et ajouter quelques notes, soit au grave soit à l'aigu. Voici cette étendue notée à la manière moderne et en prenant comme base notre diapason normal, le *La* de 870 vibrations.



Telle était donc l'échelle totale des sons chez les anciens Chinois et leur système paraîtra, sans doute, fort rationnel; il prouve tout au moins, que ces premiers législateurs de la musique en Chine se préoccupaient d'établir les règles de l'art musical sur les fondements de la nature et qu'ils avaient des voix humaines une notion aussi exacte que nous pouvons l'avoir aujourd'hui encore.

Un peu plus tard néanmoins cette échelle fut modifiée et raccourcie, parce qu'alors, au lieu d'envisager la voix humaine dans ses deux espèces réunies, voix d'hommes et voix de femmes, on préféra considérer chaque espèce séparée et en faisant abstraction de la différence de leur diapason. De cette manière, chaque voix n'a qu'une étendue de deux octaves, la voix d'homme du *Sol* de basse au *Sol* supérieur du ténor; la voix de femme du *Sol* de l'Alto au *Sol* supérieur du Soprano. L'échelle des sons n'embrassera donc qu'une étendue de deux octaves, ce qui oblige à modifier également la distribution des *lu*.

C'est au prince **Tsai-yu**, l'un des meilleurs musicographes de la

Chine dans les temps modernes, qu'on doit cet arrangement nouveau de l'échelle musicale. Voici quel fut son système.

«Le prince ne croit pas que les voix des anciens pussent embrasser tout l'intervalle des trois octaves. Or, les anciens inventèrent leur systême de musique en le subordonnant à l'étendue de la voix humaine; il se regarde donc comme suffisamment autorisé à resserrer ce système dans les bornes de deux octaves. Il fixe au nombre de six seulement tant les *lu* aigus que les *lu* graves, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas de l'octave moyenne ou naturelle.

«Au-dessus du *lu* Yng-tchoung *(Mi)* qui est le plus aigu des douze *lu* naturels, dit-il, la voix humaine ne monte pour l'ordinaire que jusqu'au Tchoung-lu *(La♯)*, et au-dessous du Hoang-tchoung *(Fa)* elle ne saurait descendre plus bas que le Joui-pin *(Si)*. Au-dessus et au-dessous de ces deux termes, ce serait un nouveau système. C'est donc sur ces sons et uniquement sur eux, selon le Prince Tsai-yu, qu'est fondé tout le système musical des anciens Chinois.» [1])

Voici représenté dans la Figure IV ce système, c'est-à-dire les trois ordres de *lu*, aigus, moyens et graves, les cinq tons et les deux pien ou les Sept principes, en un mot l'échelle totale usitée en musique, depuis le *Si* grave jusqu'au *La♯* aigu, limitée, par conséquent, aux deux octaves du prince Tsai-yu.

La modulation est en *Koung* (*Fa*); c'est donc la gamme-type, celle qui a pour premier degré ou tonique le Hoang-tchoung. Nous dirions, nous, que c'est la gamme d'*Ut*, la seule qui, dans notre système, ne fait usage que des notes naturelles et sur laquelle sont formées toutes les autres. Nous verrons bientôt, que la musique chinoise, aussi bien que la nôtre, possède autant de gammes qu'il y a de degrés dans l'échelle diatonique.

La figure est assez claire par elle-même; je me contenterai d'observer, que les trois cercles renferment les trois ordres de *lu*. Un seul ordre, celui des *lu* moyens, est complet; il est contenu dans le grand cercle. Les deux autres, limités par les petits cercles, ne renferment chacun que six *lu*, au lieu de 12, pour les raisons qu'on a vues plus haut, d'après le prince Tsai-yu.

Il y a trois colonnes; celle du milieu, où sont inscrits tous les *lu*, ne contient pas la gamme chinoise, mais bien plutôt la matière commune de toutes les gammes, les *lu*, parmi lesquels on choisit ceux qui conviennent à la gamme qu'on veut employer. Aussi les Chinois reproduisent-ils cette même échelle des *lu* à chaque diagramme des divers tons ou modes; car ils ont autant de diagrammes semblables que de tons. Celui qui est représenté dans la figure ci-contre appartient, ai-je dit, au ton de *Fa* ou à la modulation en *Koung*.

---

1) *Mém.* IIe partie, art. 3.

Figure IV.

Système complet
ou échelle des sons, d'aprés les anciens Chinois.

	Noms modernes des tons	Noms des *lu*	Noms anciens des tons	
		Tchoung-lu		
La	Y	Kou-Si	Kio	aa
		Kia-tchoung		
Sol	Ou	Tay-tsou	Chang	g
		Ta-lu		
Fa	Lieou	Hoang-tchoung	Koung	f
Mi	Fan	Yng-tchoung	Sien-koung	e
		Ou-y		
Re	Kong	Nan-lu	Yu	d
		Y-tsé		
Ut	Tché	Lin-tchoung	Tché	c
Si	Chang	Joui-pin	Sien-tché	♮
		Tchoung-lu		
La	Y	Kou-Si	Kio	a
		Kia-tchoung		
Sol	See	Tay-tsou	Chang	G
		Ta-lu		
Fa	Ho	Hoang-tchoung	Koung	F
Mi	Fan	Yng-tchoung	Sien-koung	E
		Ou-y		
Re	Kong	Nan-lu	Yu	D
		Y-tsé		
Ut	Tché	Lin-tchoung	Tché	C
Si	Chang	Joui-pin	Sien-tché	B

tay — *hiuen.*
4 *yeou* — *Skao*
tien.
yn. — *ling*
Yo 2
3 *Yuen* — *yen*
hoang — *See* 1
sien — *tsou.*
tsing — *lieou.*

La vraie gamme chinoise de ce ton ou de cette modulation est ici dans les deux colonnes de droite et de gauche; d'un côté avec les caractères ou les noms que les anciens donnaient aux Sept Principes, de l'autre avec les appellations plus modernes aujourd'hui encore usitées parmi les musiciens chinois. Il va de soi, que j'ai remplacé partout les caractères chinois par leur traduction en caractères européens.

Les diagrammes ainsi construits tenaient lieu aux musiciens chinois de notre portée musicale, puisqu'en effet c'est une véritable échelle renfermant tous les sons de la gamme, moins commode, il est vrai, que la portée à cinq lignes, mais suffisante pour une musique grave et lente, comme celle de l'Hymne aux Ancêtres. A côté de l'échelle des *lu*, on écrivait la gamme du ton dans lequel on devait chanter, puis on disposait à droite et à gauche de cette gamme, en regard des notes à chanter, les paroles ou caractères de l'Hymne, en tirant des lignes d'un caractère à l'autre pour indiquer leur succession et la marche de la mélodie. Certains signes placés à côté des caractères marquaient les temps de la mesure, les valeurs des notes et les repos. Les chanteurs avaient ainsi dans un seul diagramme tout ce qu'il leur fallait pour s'acquitter convenablement de leurs fonctions.

Pourtant ce système du prince Tsai-yu, quelque rationnel et bien conçu qu'il soit, fut modifié par les Chinois modernes, qui jugèrent à propos de supprimer encore deux *lu* de chaque côté, c'est-à-dire les deux *lu* les plus aigus (*La* et *la*♯) et les deux plus graves (*Si* et *Ut*).

«Au-dessus de Kia-tchoung (*Sol*♯), prétendent-ils, la voix n'est plus naturelle, elle ne donne que le fausset; au-dessous de Y-tsé (*Ut*♯), les sons qu'elle fait entendre, ressemblent à des râlements.»[1])

1. *Mém.* II[e] p., art. 3. Il semble d'après cela, que le diapason chinois, c.-à.-d. l'intonation de leur *Koung* (*Fa*) était sensiblement moins élevé que le nôtre. Car d'une part, le *La* et le *La*♯ de notre diapason dépassent certainement les limites ordinaires de la voix humaine; et d'autre part, celle-ci peut aisément descendre plus bas que notre *Do* et notre *Si* graves, sans émettre pour cela des râlements. A moins toutefois que les voix chinoises, au rebours des voix européennes, soient faites pour les sons aigus plutôt que pour les sons graves. En dehors de cette hypothèse, peut-être trouverait-on le vrai diapason chinois, en faisant correspondre le *Koung* à notre *Mi*♭ ou même à notre *Re*. De fait, Van Aalst affirme que ce diapason actuel équivaut à notre *Re* de $601^1/_2$ vibrations et que les instruments à sons fixes, tels que les *yün-lo*, les *cheng*, les flûtes, etc.., ont tous *Re* comme tonique. Nous avons vu pourtant le P. Amiot affirmer non moins catégoriquement que, s'il a choisi *Fa* pour y placer le *Hoang-tchoung*, c'est parce que »l'intonation en est plus conforme à celle des Chinois«. Il en était sans doute ainsi de son temps, mais en Chine comme en Europe, le diapason a pu subir bien des variations qui expliquent l'assertion plus récente de Van Aalst.

Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, de la hauteur réelle des sons et des noms qu'ils portent, il reste que le *Koung* du système chinois remplit exactement le rôle de *Fa*

«Quoique le Prince Tsai-yu accepte lui-même ce retranchement des modernes, il me semble, ajoute ici le P. Amiot, que la suppression des deux *lu* de chacun des extrêmes, loin d'avoir perfectionné la musique des Anciens, l'a entièrement défigurée.» [1])

Les Chinois modernes (et par ce nom de modernes il faut entendre tous ceux qui ont existé depuis la dynastie des Han, deux ou trois siècles avant l'ère chrétienne) ont fait bien d'autres changements à ce système, qu'ils ne savent plus comprendre aujourd'hui et qu'ils seraient incapables de reconstituer dans sa forme primitive.

Chapitre troisième.

Des modulations dans la musique chinoise.

I. Les 84 modulations.

La musique chinoise ne renferme pas de modes, au sens véritable de ce mot, ou plutôt elle n'en a qu'un seul, dont on a vu le modèle dans la gamme de Ḥoang-tchoung (*Fa*) expliquée ci-dessus; mais elle possède sept tons, dans lesquels se faisaient toutes les modulations des voix et des instruments.

Le P. Amiot appelle ces tons des modes: il est évident cependant que, si on définit le mode en musique: une manière d'être, une forme particulière de l'échelle musicale, caractérisée par la disposition des tons et demi-tons sur les différents degrés, ce terme de mode ne convient pas dans la musique chinoise. La théorie et la pratique sont d'accord pour démontrer, que les Chinois n'ont qu'une seule espèce de gamme, une forme unique de l'échelle musicale, celle dont nous avons donné le type dans le chapitre précédent. Sous ce rapport, la musique chinoise est pauvre, plus pauvre qu'aucune de celles qui sont venues après elles, plus pauvre même que notre musique actuelle, qui compte au moins deux modes, le majeur et le mineur.

Les sept tons chinois sont d'ailleurs formés comme les nôtres: chaque degré de la gamme, chacun des sept principes devient à son tour premier

dans notre gamme diatonique. Quant aux trois ordres de *lu* et aux trois octaves, dont les Anciens composaient leur échelle et que le Prince Tsai-yu faisait difficulté d'admettre, ne faut- il pas, au contraire, y voir la véritable échelle de la voix humaine, avec son double diapason des voix d'hommes et des voix de femmes? Du *Sol* de la voix de basse au *Sol* du soprano, il y a bien trois octaves et c'est l'étendue ordinaire des voix humaines, prises dans leur ensemble. Les Anciens avaient donc raison à ce point de vue; mais pratiquement et pour ce qui est de la composition des mélodies, le Prince Tsai-yu n'avait pas tort de faire abstraction du double diapason des voix d'hommes et des voix de femmes ou d'enfants, le chant devant convenir à tous ensemble.

1) Ibid. *Mém.* loc. cit.

degré ou *Koung*, puis tous les autres degrés sont ordonnés et disposés par rapport à ce premier degré dans le même ordre et avec les mêmes intervalles que dans la gamme-type, celle de Hoang-tchoung. On fait usage pour cela des douze *lu*, en choisissant parmi eux ceux qui conviennent au ton, dans lequel on module. Les tons se suivent dans l'ordre de la génération des *lu*, c'est-à-dire de quinte en quinte.

«Le premier mode (ton), dit le P. Amiot, est *Koung* (*Fa*), le second *Tché* (*Ut*), le troisième *Chang* (*Sol*), le quatrième *Yu* (*Re*), le cinquième *Kio* (*La*), le sixième *Ho* (*Mi*) et le septième *Tchoung* (*Si*). En voici la tablature, traduite en langage européen:

Figure V.

Lu		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I. Mode:	Koung	FA	fa♯	SOL	sol♯	LA	la♯	SI	UT	ut♯	RE	re♯	MI
II. Mode:	Tché	UT	ut♯	RE	re♯	MI	fa	FA♯	SOL	sol♯	LA	la♯	SI
III. Mode:	Chang	SOL	Sol♯	LA	la♯	SI	ut	UT♯	RE	re♯	MI	fa	FA♯
IV. Mode:	Yu	RE	re♯	MI	fa	FA♯	sol	SOL♯	LA	la♯	SI	ut	UT♯
V. Mode:	Kio	LA	la♯	SI	ut	UT♯	re	RE♯	MI	fa	FA♯	sol	SOL♯
VI. Mode:	Ho	MI	fa	FA♯	sol	SOL♯	la	LA♯	SI	ut	UT♯	re	RE♯
VII. Mode:	Tchoung	SI	ut	UT♯	re	RE♯	mi	FA	FA♯	sol	SOL♯	la	LA♯

»C'est là ce que les Chinois appellent les 84 modulations (c'est-à-dire 84 mouvements de la voix passant d'un son à un autre son), parce qu'en effet chaque mode ou chaque ton parcourt les douze *lu*, or sept fois douze font bien quatre-vingt quatre modulations différentes de la voix et des instruments.» [1])

Les Chinois ont une autre manière de former les 84 modulations; elle est beaucoup plus moderne et, à vrai dire, peu conforme aux principes comme à la théorie des Anciens. Voici en quoi elle consiste.

La vraie gamme chinoise est celle des cinq tons et des deux pien ou des sept principes, c'est-à-dire notre gamme diatonique commençant par le degré *Fa*. Or «en appliquant cette gamme à chaque *lu* successivement, les anciens Chinois faisaient 84 modulations différentes, en ce sens que, les douze *lu* étant stables, les seuls tons étaient mobiles et changeaient chacun douze fois de place».

Mais cette méthode de faire les 84 modulations n'a pas toujours été pratiquée de la même manière. Dans le principe, on a placé simplement le *Koung* tour à tour sur chacun des 12 *lu*, et l'on continuait ensuite

1) *Mém.* IIe partie, fig. 11.

l'échelle des tons et demi-tons répétée douze fois, autant qu'il y a de *lu*. Il en est résulté un système de douze gammes semblables, à un demi-ton de distance les unes des autres et comprenant une étendue de deux octaves, de la manière suivante (fig. VI):

Ainsi, la première espèce de modulation se fait sur le Hoang-tchoung, elle comprend les sept *lu*: *Fa-Sol-La-Si-Ut-Re-Mi*; la seconde modulation est sur le Ta-lu, avec les sept *lu*: *Fa♯-Sol♯-La♯-Ut-Ut♯-Re♯-Fa*; la troisième sur le Tay-tsou, et ainsi de suite. De cette manière, chacun des douze *lu* devient successivement *Koung*, ou premier degré, *Chang* ou deuxième degré, *Kio*, troisième degré, etc. . . ce qui fait bien les 84 modulations.

Mais cette méthode parut défectueuse au Prince Tsay-yu, en ce que les modulations s'y étendent trop à l'aigu et pas assez au grave; car d'une part, elles ne descendent pas au-dessous des *lu* moyens et, de l'autre, elles atteignent les limites de la troisième octave ou des *lu* aigus du système des anciens (cf. ch. II, §. III.). Il préféra distribuer les modulations selon un ordre différent, qui les resserre dans l'espace de 20 *lu*, selon les idées des modernes. Au lieu donc de construire douze gammes sur chacun des 12 *lu*, il se contenta de disposer les tons sur les divers degrés de l'échelle des *lu* réduite, en ayant soin que chaque *lu* reçoive successivement les cinq tons et les deux pien. (Voir fig. VII.)

J'ai dit que cette manière de moduler (fig. VI et VII) n'est ni bien ancienne, ni vraie, parce qu'elle n'est pas conforme aux principes des premiers Maîtres. Je remarque, en effet, qu'elle est moins simple, moins naturelle que la première (Fig. V), où les modes suivent l'ordre de la génération des sons et où chacun d'eux parcourt l'échelle entière des 12 *lu*; en outre pour être praticable, elle suppose nécessairement l'octave divisée en douze demi-tons égaux, au moyen de ce que nous appelons le **tempérament** musical. Car, avec douze *lu* seulement, il est impossible de former douze gammes semblables, où les 7 Principes chinois se retrouvent dans le même ordre et avec la même valeur proportionnelle (ch. II. fig. III).

De fait, dans les deux tableaux ci-dessus, plusieurs gammes sont fausses, parce que certains *lu* sont impropres à remplir dans ces gammes les fonctions qui leur sont attribuées. Par exemple, dans la deuxième modulation en Ta-lu (*Fa♯*), ni *Ut* (Lin-tchoung) ne peut être Pien-tché par rapport à *Ut♯* (Y-tsé) ni *Fa* (Hoang-tchoung) ne peut être Pien-koung par rapport à *Fa♯* (Ta-lu); il faudrait à leur place *Si♯* et *Mi♯*, qui ne se trouvent pas dans l'échelle des *lu*.

C'est pis encore dans la sixième modulation en Tchoung-lu (*La♯*), où toutes les notes, excepté la tonique, sont fausses. La vraie gamme de *La♯* devrait être: *La♯-Si♯-Ut𝄪-Re𝄪-Mi♯-Fa𝄪-Sol𝄪-La♯* et non pas: *La♯-Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La-La♯*.

Figure VI.

Notes	Lu	Les 84 modulations											
Mi	Yng-tchoung												
Re #	Ou-y												Pien-koung
Re	Nan-lu											Pien-koung	
Ut #	Y-tsé										Pien-koung		Yu
Ut	Lin-tchoung									Pien-koung		Yu	
Si	Joui-pin								Pien-koung		Yu		Tché
La #	Tchoung-lu							Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché
La	Kou-si						Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché	
Sol #	Kia-tchoung					Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché		Kio
Sol	Tay-tsou				Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché		Kio	
Fa #	Ta-lu			Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché		Kio		Chang
Fa	Hoang-tchoung		Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché		Kio		Chang	
Mi	Yng-tchoung	Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché		Kio		Chang		Koung
Re #	Ou-y		Yu		Tché	Pien-tché		Kio		Chang		Koung	
Re	Nan-lu	Yu		Tché	Pien-tché		Kio		Chang		Koung•		
Ut #	Y-tsé		Tché	Pien-tché		Kio		Chang		Koung			
Ut	Lin-tchoung	Tché	Pien-tché		Kio		Chang		Koung				
Si	Joui-pin	Pien-tché		Kio		Chang		Koung					
La #	Tchoung-lu		Kio		Chang		Koung						
La	Kou-si	Kio		Chang		Koung							
Sol #	Kia-tchoung		Chang		Koung								
Sol	Tay-tsou	Chang		Koung									
Fa #	Ta-lu		Koung										
Fa	Hoang-tchoung	Koung											

Figure VII.

			Les 84 modulations — Système du Prince Tsai-yu											
Lu aigus	Sol ♯	Kia-tchoung					Pien-koung		Yu					
	Sol	Tay-tsou				Pien-koung		Yu		Tché				
	Fa ♯	Ta-lu			Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché				
	Fa	Hoang-tchoung		Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché					
Lu moyens	Mi	Yng-tchoung	Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché		Kio				
	Re ♯	Ou-y		Yu		Tché	Pien-tché		Kio					[illegible]
	Re	Nan-lu	Yu		Tché	Pien-tché		Kio		Chang			Pien-koung	
	Ut ♯	Y-tsé		Tché	Pien-tché		Kio		Chang			Pien-koung		
	Ut	Lin-tchoung	Tché	Pien-tché		Kio		Chang		Koung	Pien-koung		Yu	
	Si	Joui-pin	Pien-tché		Kio		Chang		Koung	Pien-koung		Yu		[illegible]
	La ♯	Tchoung-lu		Kio		Chang		Koung	Pien-koung		Yu		Tché	[illegible]
	La	Kou-si	Kio		Chang		Koung	Pien-koung		Yu		Tché	Pien-tché	
	Sol ♯	Kia-tchoung		Chang		Koung					Tché	Pien-tché		[illegible]
	Sol	Tay-tsou	Chang		Koung						Pien-tché		Kio	
	Fa ♯	Ta-lu		Koung								Kio		[illegible]
	Fa	Hoang-tchoung	Koung								Kio		Chang	
Lu graves	Mi	Yng-tchoung										Chang		[illegible]
	Re ♯	Ou-y									Chang		Koung	
	Re	Nan-lu										Koung		
	Ut ♯	Y-tsé									Koung			

Si donc on veut conserver les 12 *lu* et les douze gammes construites sur chacun d'eux, il faut nécessairement changer la valeur des *lu* et diviser l'octave en douze demi-tons égaux. Mais ce moyen est chose inconnue des anciens Chinois, inconnue même des modernes, qui ont altéré par des calculs inexacts la valeur des *lu* de leur système musical, mais qui n'ont pourtant jamais pratiqué notre tempérament. C'est pourquoi la seule vraie manière de faire les 84 modulations est celle que j'ai transcrite en premier lieu, c'est-à-dire les sept modes naturels, dans lesquels il n'est besoin d'aucun *lu* supplémentaire, sauf pour le Pien-tché (*Mi*♯) du VII[e] mode en Tchoung.

Au reste, il est plus que probable que, dans leur musique, les anciens Chinois ont fait usage de plus de 12 *lu* et qu'ils avaient en certains cas recours à des *lu* supplémentaires; non pour augmenter leur échelle des 12 *lu*, mais pour substituer à quelques-uns d'entre eux, lorsque cela était nécessaire, d'autres *lu* plus exacts. Ce fait ressort assez clairement d'un texte du Toung-tien ou *Abrégé de l'histoire*, rapporté par le P. Amiot dans la traduction d'un ouvrage de Ly-koang-ti sur la musique. Voici ce texte:

«La première année du règne de Chen-kouei, roi de Ouei, un des ministres de ce Prince, nommé Tchen-tchoung-jou, lui parla ainsi — Il serait à propos d'adopter, par rapport aux *Tiao* (l'ordre ou l'échelle des cinq tons) et aux huit sortes de sons, la méthode de King-fang (vers 48 de l'ère chrétienne). Selon cet auteur, voici quel est le principe des Tiao — Le Koung et le Chang doivent être graves, le Tché et le Yu doivent être aigus. Si vous suivez la méthode de Koung-Soun-tchoung, qui n'emploie que les 12 *lu*, qui dit que chacun d'eux fait le Koung et que le grave et l'aigu sont également bons, vous n'aurez qu'une mauvaise musique . . . Hoang-tchoung (*Fa*) doit faire le Koung, Tay-tsou (*Sol*) le Chang, et Lin-tchoung (*Ut*) le Tché.

«Si Ou-y (*Re*♯) fait le Koung, le seul Tchoung-lu (*La*♯) fera le Tché, et il n'y aura aucune mélodie pour les tons Chang, Kio et Yu.[1]) — Si le Tchoung-lu (*La*♯) fait le Koung, il n'y aura aucun lu qui ne soit dérangé et il n'y aura aucune mélodie.[2])

«Suivant la méthode de King-fang, le Tchoung-lu (*La*♯) fait Koung, après lequel vient le Chang (*Si*♯) et le Tché (*Mi*♯). Il résulte de tout cela

---

1) Il faudrait, en effet, *Mi*♯, *Fa*𝄪 et *Si*♯, au lieu de *Fa*, *Sol* et *Do*.

2) Ibid. C'est-à-dire que les douze *lu* de l'échelle chinoise ne fournissent aucun des sons ou des *lu*, qui seraient nécessaires pour former d'une manière exacte la gamme de *La*♯, suivant le système des Anciens. Il faudrait effectivement:

LA♯-*SI*♯-*DO*𝄪-*RE*𝄪-*MI*♯-*FA*𝄪-*Sol*𝄪-*La*♯

correspondant à *Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi-*Fa_2, comme intervalles. Or, à part le premier *La*♯, aucun des autres degrés de la gamme ne se trouve parmi les *lu* chinois, et l'auteur du Toung-tien a raison de dire »qu'il n'y aurait aucune mélodie« possible, faute de sons convenables.

une véritable mélodie, qui s'évanouira si, le Tchoung-lu faisant le Koung, Lin-tchoung (*Ut*) fait le Chang et Hoang-tchoung (*Fa*) le Tché.» [1])

Quelle était cette méthode de King-fang, le texte ne le dit pas et aucun des musiciens chinois postérieurs ne l'a su retrouver. Il n'est cependant pas difficile de la connaître, si on se reporte à la Figure III de la page 500 et à ce que nous avons dit de la doctrine des anciens Chinois sur la génération des cinq tons, que le Toung-tien appelle ici les *Tiao*.

Etant donnée la manière dont s'engendrent les cinq tons dans le mode, où Hoang-tchoung (*Fa*) fait koung, King-fang n'avait qu' à appliquer cette méthode à chacun des autres modes, pour trouver leurs vrais tons. Par exemple, si Ou-y (*Re*♯) fait le Koung, c'est-à-dire s'il est tonique ou ton fondamental du mode, on aura naturellement pour les autres tons:

1. - 9. - 81. - 3. - 27.
Koung - Chang - Kio - Tché - Yu
Re♯ - Mi♯ - Fa𝄪 - La♯ - Si♯
59049 - 531441 - 4782969 - 177147 - 1594323.

et de même avec toute autre tonique de n'importe quel mode.

King-fang a pu raisonner encore d'une autre manière, en se souvenant de la doctrine des Anciens, qui distinguaient parmi les douze *lu* les 7 principes et les 5 compléments. Les 7 principes sont les sept premiers termes de la série des quintes et les cinq compléments en sont les cinq derniers. C'est des premiers qu'on tire les cinq tons et les deux pien, c'est-à-dire tous les sons nécessaires à une modulation parfaite; les autres ne servent qu'à compléter le nombre des 12 *lu*, qui remplissent l'octave.

Une gamme ou une modulation, comme disent les Chinois, embrasse donc nécessairement 7 termes de la génération harmonique et de la progression triple, à partir du premier ton ou Koung. Ainsi:

1. - 3. - 9. - 27. - 81. - 243. - 729.
Koung - Tché - Chang - Yu - Kio - Pien-koung - Pien-tché
Fa - Ut - Sol - Re - La - Mi - Si.

sont les 7 principes du 1er mode *Koung*, construit sur le Hoang-tchoung ou *Fa*. Le 7e mode *Tchoung*, construit sur le Joui-pin (*Si*), comprendra donc les 7 principes suivants:

729 - 2187 - 6561 - 19683 - 59049 - 177147 - 531441
Koung - Tché - Chang - Yu - Kio - Pien-koung - Pien-tché
Si - Fa♯ - Ut♯ - Sol♯ - Re♯ - La♯ - Mi♯

---

1) Ibid. *Mém.* loc. cit. 3e observation.

Et si l'on veut, à l'exemple des modernes, faire une modulation sur chacun des 12 *lu* primitifs, la même méthode appliquée à chaque *lu* donnera toujours leur modulation propre. On ne peut douter, que King-fang ne procédât de cette manière, pour trouver la mélodie véritable des *lu*.

Quoi qu'il en soit, le texte du Toung-tien et même la doctrine de King-fang sont d'une date relativement trop récente, pour démontrer que le système de modulation par les douze *lu* doive être attribué aux anciens Chinois. Il porte en lui-même sa marque d'origine; il est d'une époque où, les vrais principes étant perdus, la musique était en pleine décadence. La seule conclusion qu'on puisse tirer des paroles de King-fang, c'est que, malgré les erreurs considérables et l'ignorance des musiciens de son temps, les saines traditions des Anciens n'étaient pas complètement oubliées; elles ont permis aux plus intelligents de signaler maints défauts dans les théories récentes, sans aller jusqu'à rétablir la vraie doctrine dans son intégrité première.

II. Les 7 tons ou modes.

Voici donc de quelle manière il faut établir les modes, pour se conformer à la doctrine et à la pratique des anciens Chinois.

Le tableau que j'ai reproduit plus haut (Fig. V. p. 509) est purement théorique: il indique la formation et la constitution essentielle de chaque mode, sans tenir compte de l'acuité et de la gravité des sons. En pratique, nous l'avons vu, les Chinois avaient une échelle qui embrassait deux octaves, depuis le *Si* grave jusqu'au *La*♯ aigu; c'est l'étendue de la voix humaine, sur laquelle ils s'étaient réglés. C'est, par conséquent, à cette échelle que doivent être adaptés les 7 modes. Il y a pour cela deux manières différentes de procéder.

La première est celle que rapporte le P. Amiot dans la planche XXVI, fig. 3. 4. 5. 6. Elle consiste à placer successivement le Koung (ton fondamental ou tonique du mode) sur chacun des cinq tons et des deux pien, puis à ordonner tous les autres degrés de l'échelle par rapport au Koung et en suivant l'ordre diatonique des tons: Koung, Chang, Kio, Pien-tché, Tché, Yu, Pien-koung. On fait usage pour cela des *lu* complémentaires, afin de garder entre chaque ton l'intervalle nécessaire.

Les deux figures suivantes (VIII et IX) reproduisent le tableau des 7 modes dans la musique chinoise, et leur traduction en notation européenne.

Figure VIII.

	Lu	Lu	I Mode KOUNG	IIe Mode TCHE	IIIe Mode CHANG	IVe Mode YU	Ve Mode KIO	VIe Mode HO	VIIe Mode TCHOUNG
Lu aigus.	La#	Tchoung-lu						PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG
	La	Kou-si	KIO	YU	CHANG	TCHE	KOUNG		
	Sol#	Kia-tchoung				PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU
	Sol	Tay-tsou	CHANG	TCHE	KOUNG				
	Fa#	Ta-lu		PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG	TCHE
	Fa	Hoang-tchoung	KOUNG						(Mi#) PIEN-TCHE
Lu moyens.	Mi	Yng-tchoung	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG	TCHE	KOUNG	
	Re#	Ou-y					PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO
	Re	Nan-lu	YU	CHANG	TCHE	KOUNG			
	Ut#	Y-tsé			PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG
	Ut	Lin-tchoung	TCHE	KOUNG					
	Si	Joui-pin	PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG	TCHE	KOUNG
	La#	Tchoung-lu						PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG
	La	Kou-si	KIO	YU	CHANG	TCHE	KOUNG		
	Sol#	Kia-tchoung				PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU
	Sol	Tay-tsou	CHANG	TCHE	KOUNG				
	Fa#	Ta-lu		PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG	TCHE
	Fa	Hoang-tchoung	KOUNG						(Mi#) PIEN-TCHE
Lu graves.	Mi	Yng-tchoung	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG	TCHE	KOUNG	
	Re#	Ou-y					PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO
	Re	Nan-lu	YU	CHANG	TCHE	KOUNG			
	Ut#	Y-tse			PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG
	Ut	Lin-tchoung	TCHE	KOUNG					
	Si	Joui-pin	PIEN-TCHE	PIEN-KOUNG	KIO	YU	CHANG	TCHE	KOUNG

Figure IX.

Les sept modes
(traduction en notation européenne).

LU	Si	Ut	Ut♯	Re	Re♯	Mi	Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	La♯	Si	Ut	Ut♯	Re	Re♯	Mi	Fa	Fa♯	Sol	Sol♯	La	La♯
I. Mode: FA																								
II. Mode: Ut																								
III. Mode: Sol																								
IV. Mode: Re																								
V. Mode: La																								
VI. Mode: Mi																								
VII. Mode: Si																								
	Lu graves						Lu moyns												Lu aigus					

On voit par ces tableaux l'analogie qui existe de fait entre les modes chinois et nos tons; il n'y a de différence que dans la constitution du mode, qui a chez nous *Ut* pour tonique dans la gamme naturelle, et *Fa* chez les Chinois. Ainsi le Ier mode Koung (*Fa*) des Chinois correspond à notre ton d'*Ut majeur* ou à son relatif *La mineur*; le IIe mode Tché (*Ut*) est notre ton de *Sol majeur* ou *Mi mineur*, et ainsi des autres.

Mais l'ordre adopté par les Chinois pour leurs modes offre cet avantage, de n'introduire les accidents dans la gamme que l'un après l'autre, un dièze d'abord, puis deux, puis trois, etc. . . ., selon qu'ils sont engendrés eux-mêmes dans la série harmonique. Rien de plus naturel que cet arrangement: c'est la marque d'une haute antiquité.

Il y aurait encore une seconde manière de construire les modes, en les adaptant comme nous venons de le faire à l'échelle complète du système chinois. On a pu observer, en effet, dans les tableaux précédents, 1^{0}. que le *lu* Hoang-tchoung (*Fa*) ne subsiste que dans un seul mode, le sien propre. Dans tous les autres il disparaît, comme ne pouvant entrer dans la construction régulière de ces modes — 2^{0}. au contraire, le *lu* Joui-pin (*Si*) qui commence l'échelle, fait partie de tous les modes et y remplit successivement les fonctions des 7 principes ou des sept degrés de la gamme diatonique: il est Koung dans son mode, le VIIe, Tché dans le VIe, Chang dans le Ve, Yu dans le IVe, Kio dans le IIIe, Pien-koung dans le IIe et Pien-tché dans le Ier.

Or, d'après les idées des Chinois, le *lu* Hoang-tchoung étant le premier et le principal des *lu*, celui qui donne naissance à tous les autres et qui les renferme tous en lui-même, on devrait, ce semble, le retrouver dans tous les modes et voir groupés autour de lui, comme des enfants autour de leur premier père, tous les *lu* nécessaires à la constitution de chaque gamme.

Pour cela, il n'est besoin que de transporter au *lu* Hoang-tchoung la propriété qui appartient au *lu* Joui-pin dans les tableaux ci-dessus, c'est-à-dire de donner successivement au premier des *lu* la fonction de chacun des 7 principes, en le faisant Koung dans le Ier mode, Tché dans le IIe, Chang dans le IIIe, et ainsi de suite jusqu' au VIIe mode, où il deviendra Pien-tché, 4e degré de la gamme en *Ut♭*.

On aurait ainsi sept modes ou sept gammes parfaitement semblables, quant à leur constitution, aux 7 modes précédents, mais dont les éléments seraient en partie différents, comme je le montrerai tout à l'heure. Voici le tableau de ces modes:

Figure X.

Les sept modes
construits sur le Hoang-tchoung.

LU

Si | Ut | Re♭ | Re | Mi♭ | Mi | Fa | Sol♭ | Sol | La♭ | La | Si♭ | Si | Ut♮ | Re♭ | Re | Mi♭ | Mi | Fa | Sol♭ | Sol | La♭ | La | Si♭

I. Mode: Fa

II. Mode: Si♭

III. Mode: Mi♭

IV. Mode: La♭

V. Mode: Re♭

VI. Mode: Sol♭

VII. Mode: Ut♭

Lu graves. — *Lu* moyens. — *Lu* aigus.

A dire vrai, je ne pense pas que les Chinois aient jamais connu cette manière de construire leurs modes, bien qu'elle s'accorde parfaitement avec leur système musical. Mais il leur aurait fallu pour cela une série de *lu* nouveaux, dont on ne trouve aucune mention dans ce qui nous reste de leur musique: ce sont les *lu*, qu'on pourrait appeler rétrogrades et auxquels, dans notre première Etude, nous avons donné le nom de générations ascendantes, par quintes inférieures:

Fa-Si♭-Mi♭-La♭-Re♭-Sol♭-Ut♭.

III. Treize tons ou modes.

Il semble cependant, que ce serait un heureux perfectionnement du système musical chinois, de réunir ces deux manières de construire les modes et d'en faire 13 au lieu de 7. Le mode premier et principal de Koung se trouverait ainsi entouré de 12 autres modes, six supérieurs et six inférieurs, tous dérivés de lui et formés à son image.

Le nombre des *lu* en serait augmenté, puisqu'au lieu de douze c'est dix-neuf qu'il en faudrait; mais chaque mode ne renfermerait toujours que le nombre de 12 *lu*, c'est-à-dire que l'échelle musicale chromatique ne contiendrait jamais que 12 demi-tons, soit que les *lu* complémentaires appartiennent à la série des ♯, soit qu'on les prenne dans la série des ♭. De plus, les 7 principes auraient, à gauche comme à droite, six compléments et ils deviendraient ainsi le centre de tous les *lu*.

Les 19 *lu* du système complet.

ut♭-sol♭-re♭-la♭-mi♭-si♭	FA-UT-SOL-RE-LA-MI-SI	fa♯-ut♯-sol♯-re♯-la♯-mi♯
Lu complémentaires inférieurs	Les sept principes.	*Lu* complémentaires supérieurs

Non seulement ces treize modes offriraient aux modulations des ressources plus abondantes, ils seraient encore plus réguliers et mieux en harmonie avec la doctrine des Anciens que les 12 tons des Chinois modernes, qui faussent la plupart des *lu* et ne produisent qu'une harmonie défectueuse.

Rien n'empêcherait, d'ailleurs, de conserver les noms des sept modes anciens: celui de Koung (*Fa*) demeurant unique, comme le type et le générateur de tous les autres, les douze modes suivants seraient divisés en modes inférieurs et modes supérieurs, les six premiers formés des *lu* principes et des *lu* complémentaires inférieurs, les seconds des *lu* principes et des *lu* complémentaires supérieurs. Les noms de Tché, Chang, etc., conviennent également aux uns et aux autres.

Tché, en effet, signifie le son qui est engendré de Koung et forme avec lui l'intervalle de quinte. Or, cette génération peut se faire en montant ou en descendant, de même que la quinte peut être supérieure

ou inférieure, à l'aigu ou au grave. Le Koung *Fa* ou Hoang-tchoung, premier son fondamental, peut donc avoir deux Tché, l'un supérieur qui est *Ut*, l'autre inférieur qui est *Si*♭; et ainsi le mode Tché est double, le Tché supérieur, ton d'*Ut*, et le Tché inférieur, ton de *Si*♭. Il faut raisonner de même pour le mode *Chang*, pour le mode *Yu* et pour tous les autres.

De là, le tableau suivant qui contient les 13 modes, ou plutôt les sept modes musicaux, dont six sont doubles, l'un inférieur et l'autre supérieur.

I. Mode Koung	FA - SOL-LA-SI - UT-RE-MI-Fa															
	Modes inférieurs.								Modes supérieurs.							
II. Mode Tché	Si♭	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si♭	Ut	Re	[illegible]	[illegible]♯	Sol	La	Si	Ut
II. Mode Chang	Mi♭	Fa	Sol	La	Si♭	Ut	Re	Mi♭	Sol	La	[illegible]	[illegible]♯	Re	Mi	Fa♯	Sol
V. Mode Yu	La♭	Si♭	Ut	Re	Mi♭	Fa	Sol	La♭	Re	Mi	F[illegible]	[illegible]♯	La	Si	Ut♯	Re
V. Mode Kio	Re♭	Mi♭	Fa	Sol	La♭	Si♭	Ut	Re♭	La	Si	U[illegible]	[illegible]♯	Mi	Fa♯	Sol♯	La
I. Mode Ho	Sol♭	La♭	Si♭	Ut	Re♭	Mi♭	Fa	Sol♭	Mi	Fa♯	S[illegible]	[illegible]♯	Si	Ut♯	Re♯	Mi
II. Mode Tchoung	Ut♭	Re♭	Mi♭	Fa	Sol♭	La♭	Si♭	Ut♭	Si	Ut♯	F[illegible]	[illegible]♯	Fa♯	Sol♯	La♯	Si

Pour former avec ces treize modes le système complet des Chinois, il faudrait nécessairement une double échelle des *lu*, la première des *lu* supérieurs ou ascendants, la seconde des *lu* inférieurs ou descendants, savoir:

I. Echelle des *lu* supérieurs.

Si-Ut-ut♯-Re-re♯-Mi-Fa-fa♯-Sol-sol♯-La-la♯-Si-Ut-ut♯-Re-re♯-Mi-Fa-fa♯-Sol-sol♯-La-la♯

II. Echelle des *lu* inférieurs.

Si-Ut-re♭-Re-mi♭-Mi-Fa-sol♭-Sol-la♭-La-si♭-Si-Ut-re♭-Re-mi♭-Mi-Fa-sol♭-Sol-la♭-La-si♭

Lu graves — *Lu* moyens — *Lu* aigus

Deux *lu* seulement font défaut dans ces échelles: ce sont les deux derniers *lu* complémentaires, l'un inférieur *Ut*♭, l'autre supérieur *Mi*♯. Ils sont nécessaires aux deux modes *Tchoung*, pour que la modulation soit juste. On remplacerait donc le *Si* par *Ut*♭ dans le Tchoung inférieur, et le *Fa* par *Mi*♯ dans le Tchoung supérieur, comme on le voit déjà dans les deux diagrammes complets ci-dessus (Fig. IX et X).

De cette manière, chaque mode aurait son système complet formé sur le modèle du système type, celui du Hoang-tchoung (*Fa*) dont j'ai reproduit le tableau à la page 506 Fig. IV, et la théorie des modulations pourrait atteindre dans la musique chinoise sa plus haute perfection, si elle était complétée par celle des finales et des dominantes, ainsi que je le dirai tout à l'heure.

Chapitre quatrième.

Les imperfections de la musique chinoise.

Jusqu'ici nous avons pu constater chez les premiers maîtres de la musique en Chine une connaissance exacte des principes, sur lesquels doit reposer toute théorie musicale qui veut être conforme à la science et à la nature. Comme conséquence de ces principes, ils ont établi un système certainement rationnel, au moins dans ces premiers éléments, et susceptible d'être perfectionné jusqu'à devenir un art complet, auquel ne ferait défaut ni l'abondance ni la variété des moyens nécessaires à l'expression de la pensée musicale. Mais quel développement les Chinois ont-ils donné à leur système? Quel usage ont-ils fait des ressources qu'il peut offrir? Il importe de le savoir, pour juger de la perfection ou de l'imperfection d'une musique, la plus vieille assurément de toutes celles qui subsistent aujourd'hui dans le monde et non la moins répandue.

Or, à ce point de vue, on est forcée de convenir que la musique chinoise est demeurée presque à l'état d'enfance; que d'un fonds, qui pouvait être très riche, elle n'a tiré qu' assez peu de chose et que, même à cette heure, après tant de siècles d'existence, elle est encore la plus pauvre et la plus dépourvue de moyens d'expression.

Quatre choses concourent à rendre un système de musique plus ou moins parfait, apte à exprimer toutes les inspirations artistiques. Ce sont: 1° une disposition régulière et systématique des échelles musicales et leur distinction en genres, modes ou espèces du genre, et tons ou variétés des modes — 2° l'art de mélanger dans une même mélodie les diverses échelles et de passer ainsi d'un ton, d'un mode ou d'un genre à un autre ton, un autre mode ou un autre genre; ce que les Anciens appelaient mutations et ce qui reçoit chez nous celui de modulations — 3° les formes plus ou moins variées, plus ou moins parfaites, qu'on sait donner au rythme des mélodies — 4° enfin la manière d'unir entre elles les voix pour former une symphonie, ou en d'autres termes la science de l'harmonie moderne.

Examinons brièvement ce qu'il en est de la musique chinoise sous ce quadruple rapport.

I. Genres, modes et tons.

J'ai exposé dans la IIe de mes Etudes de science musicale la théorie des genres, des modes et des tons en musique; sujet fort intéressant et riche en conséquences pratiques pour l'art musical. Le lecteur voudra bien s'y reporter pour comprendre ce qui suit.

Il y a en musique trois genres possibles: le genre anémitonique, le

genre diatonique et le genre chromatique. Certains systèmes de musique, comme celui des Grecs anciens et ceux des Turcs et des Arabes, aujourd'hui encore, ajoutent un quatrième genre enharmonique; mais, au point de vue de l'art musical, c'est pure fantaisie, car ce prétendu genre est dépourvu de toute base scientifique. Quant à notre musique européenne, le genre diatonique y est presque seul en usage, le genre anémitonique nous étant inconnu et le genre chromatique se trouvant réduit à une seule gamme, celle du mode mineur, qui n'est que semi-chromatique.

On a vu déjà (ch. II· § 1) que chez les Chinois le genre anémitonique existe réellement, qu'il est même en honneur, puisqu'ils l'ont attribué spécialement à la musique religieuse, de préférence au genre diatonique, qui nous paraît à nous convenir si bien à cette musique.[1]) Mais les pre-

1) Il y aurait une étude bien curieuse et bien intéressante à faire sur la musique religieuse dans les diverses religions et chez les différents peuples, pour montrer le rapport qui existe entre les formes de cette musique et la nature des relations que la religion établit entre l'homme et Dieu. Prenons, par exemple, la religion payenne des anciens Grecs, le culte du Ciel ou des Ancêtres chez les Chinois, et la religion catholique parmi les peuples chrétiens. La 1e divinisait les passions humaines et n'était, on peut le dire, que le triomphe de la sensualité; la 2e, œuvre de lettrés, demeurait dans les régions de l'esprit humain, étrangère à toute passion et à tout sentiment capable de faire battre le cœur de l'homme; la 3e s'adresse à l'homme tout entier, à son esprit, à son cœur et à sa volonté pour purifier, élever, diviniser tout en lui, pensées, affections et actions. Or, cette différence essentielle entre les religions se retrouve dans leur musique et dans le caractère qu'elles lui ont imprimé. Les Grecs employaient volontiers dans leurs hymnes religieuses le genre chromatique, le plus passionnel, le plus voluptueux des trois, à cause de la multiplicité de ses intervalles de demi-tons, diatoniques et chromatiques, combinés avec des trihémitons et un seul ton plein:

Mi♮-Fa♮-Sol♭-La♮-Si♮-Do♮-Re♭-Mi♮.

ou, à la manière des Turcs, des Arabes et des Grecs modernes:

Mi-Fa-Sol♯-La-Si-Do-Re♯-Mi.

L'hymne récemment découverte à Delphes et déchiffrée par M. Reinach en est un exemple assez remarquable.

Les Chinois, tout à l'opposé, ne veulent dans leurs cérémonies religieuses que le genre anémitonique, pur de tout élément passionnel, puisque le demi-ton, même diatonique, en est exclu. La mélodie ne procède donc que par intervalles de ton, de tierce, de quarte et de quinte. Elle est grave, solennelle, reflétant bien le calme de l'âme et ses hautes pensées en présence de la divinité; mais le sentiment fait défaut, le cœur n'y est pour rien. L'hymne aux Ancêtres et celle à Confucius ne sont-elles pas caractéristiques sous ce rapport?

Entre ces deux extrêmes se tient l'Eglise catholique, qui s'est toujours refusée à admettre le genre chromatique dans sa musique, comme trop sensuel et indigne du culte que nous devons à Dieu. Mais, sans réprouver le genre anémitonique, inconnu d'ailleurs aux peuples qu'elle a convertis jusqu'ici, elle regarde le genre diatonique comme très propre à exprimer les vrais sentiments d'une âme chrétienne envers Dieu, et c'est de ce genre qu'elle fait usage dans ses mélodies sacrées. Il offre, en effet, dans ses tons et ses demi-tons diatoniques, un heureux mélange des deux élements par lesquels nous exprimons en musique les pensées de l'esprit et les affections du cœur,

miers maîtres de la musique en Chine avaient senti mieux que nous le caractère propre du genre anémitonique, caractère essentiellement religieux, parce que l'élément passionnel de la musique, le demi-ton, en est absent. Or, au jugement des Chinois, la musique religieuse doit exprimer les sentiments de l'âme en communication avec Dieu, et là les passions humaines ne sont pas à leur place. Avant de s'adresser à Dieu, disent-ils, et d'élever son âme vers le Ciel, l'homme doit se dégager des préoccupations terrestres, faire le silence au dedans de lui-même, composer même son extérieur dans une attitude de paix et de tranquillité, qui seul convient à la Divinité.

On comprend, qu'avec de telles idées sur la religion et la musique religieuse, les Chinois préfèrent le genre anémitonique pour l'usage du culte, et certes il y a du vrai dans ce qu'ils disent. Le P. Amiot dans son «Mémoire» et Van Aalst dans sa «Chinese music» ont publié deux hymnes religieuses, *l'hymne aux Ancêtres* et *l'hymne à Confucius*, qui sont les meilleurs spécimens de ce genre. Les instruments y accompagnent les voix et, tout en chantant, les musiciens exécutent sur la scène des évolutions chorégraphiques qui expriment aux yeux les sentiments

---

tous les sentiments qui peuvent naître dans une âme humaine. C'est que pour nous, catholiques, Dieu n'est pas seulement un Esprit supérieur, principe et fin de tous les êtres, dont il est le Créateur et le Maître, il est surtout par la grâce du christianisme un Père aimant, bon et miséricordieux, avec lequel nous devons entretenir les relations qui conviennent à des enfants vis-à-vis de leur Père. Ce n'est donc pas l'admiration seulement, la louange et l'honneur, qui sont exprimés dans le culte que nous rendons à Dieu publiquement, c'est aussi la reconnaissance, la joie et le bonheur de l'âme, son repentir, sa douleur des offenses commises, son dévouement et son amour, et un amour qui s'exalte parfois plus haut même que toute affection humaine et naturelle. Le sentiment, la passion doivent donc avoir leur place dans la musique de l'Eglise catholique, non la passion purement humaine et sensuelle, mais ce qu'il y a de meilleur dans le cœur de l'homme, de plus pur, de plus divin, de plus semblable aux affections de l'Homme-Dieu.

Le genre anémitonique est trop froid, trop insensible, pour exprimer de tels sentiments et des affections si ardentes; le genre chromatique y mêlerait trop d'humain, il ferait déchoir l'âme chrétienne des hauteurs divines, où tout est surnaturel et ineffablement pur, pour la ramener peu à peu dans les basses régions des sens et la tenter par la volupté. Le genre diatonique seul comporte une musique assez pure, assez noble, pour aider l'âme à s'élever jusqu' à Dieu, par-dessus les faiblesses et les imperfections humaines; assez délicate, assez sensible néanmoins, pour exprimer les plus fortes et les plus tendres affections d'un cœur, qui connaît Dieu et qui l'aime.

Mais que de différences encore, même avec le seul genre diatonique, dans la musique religieuse soit des diverses confessions chrétiennes, soit parmi les catholiques eux-mêmes de telle époque, de telle contrée, de telle catégorie d'individus. Et toujours, si l'on y regarde de près, cette musique reflète les pensées intimes, l'état d'âme, les dispositions religieuses des maîtres qui l'ont composée ou de l'école qui l'a inspirée. Cette étude de psychologie musicale et religieuse tout ensemble ne pourrait-elle pas être profondément instructive?

que la mélodie fait entendre à l'âme. Il semble que l'effet en doit être saisissant.

Les mélodies du genre anémitonique ne sont pourtant pas exclusivement propres de la musique religieuse. Les chants profanes, même populaires, en font également usage; car ce genre plaît aux Chinois, qui ne procèdent guère dans leur musique par intervalles conjoints, auxquels ils préfèrent les intervalles disjoints de tierce et de quarte. L'ouvrage de Van Aalst renferme un certain nombre de ces chants populaires, composés dans le genre anémitonique, mais d'une tout autre facture que les hymnes aux Ancêtres et à Confucius, et rythmés presque à l'européenne. Ces exemples suffisent à donner une juste idée du parti que les musiciens chinois ont su tirer d'une échelle, qui nous paraîtrait à nous passablement antimélodique.

Quant au genre diatonique, après ce que nous avons vu de leur système musical et pour qui connaît leurs œuvres, il n'y a pas de doute que les musiciens chinois n'en fassent usage et que même, compositions religieuses et un petit nombre d'autres à part, toute leur musique n'appartienne à ce genre. Leur gamme est absolument diatonique comme la nôtre, toujours composée de sept termes consécutifs pris dans la série des quintes ou générations harmoniques. Leurs sept modes ou tons ne sont non plus que sept gammes semblables à la première, celle de Koung ou de *Fa*, qui sert de type unique. Leurs instruments à sons fixes, comme les flûtes, sont percés de manière à donner la série des sons qui composent la gamme diatonique dans un ton déterminé. Enfin, les compositions musicales, dont il existe un certain nombre de recueils, font généralement usage de l'échelle diatonique, les deux p i e n y étant employés conjointement avec les cinq tons.

Mais le genre chromatique est absolument inconnu en Chine. Ni dans les ouvrages théoriques des musiciens, ni dans leurs compositions, on ne trouve le moindre vestige du chromatisme proprement dit. Il est vrai que leur échelle complète, avec ses 12 *lu*, est constituée de la même manière que notre échelle chromatique avec ses 12 demi-tons, et il leur eût été facile d'en former un genre chromatique complet. Mais, soit ignorance soit plutôt dessein prémédité, les Chinois n'ont fait rien de semblable. Les douze *lu* ne servaient qu'à transposer la gamme, diatonique ou anémitonique, sur les différents degrés de l'échelle et à composer ainsi les sept tons ou modes; aucun intervalle chromatique ne se rencontre dans leurs mélodies.

A ne consulter que la théorie musicale, telle qu'elle est formulée par les auteurs, certainement la musique chinoise ne possède pas de m o d e s proprements dits. Ce qu'on a coutume d'appeler les sept modes est en réalité tout autre chose, ce sont des tons, ainsi que nous l'avons montré

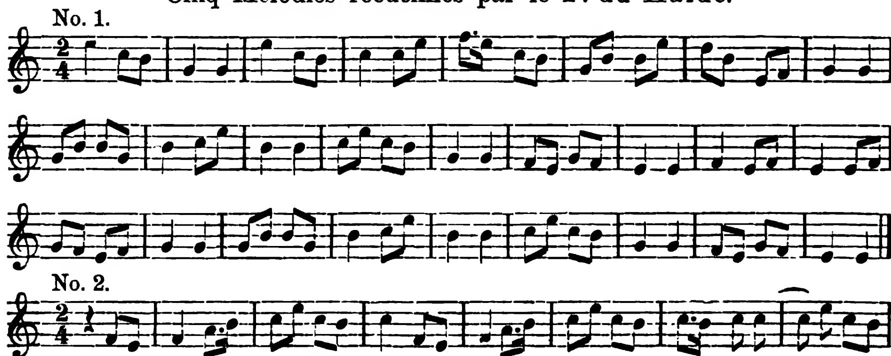
plus haut. Chacun des deux genres, anémitonique et diatonique, n'a qu'une seule manière d'être, une échelle unique, formée des cinq tons ou des sept principes, et cette échelle se transporte successivement a des hauteurs différentes, mais sans modifier en rien sa constitution première.
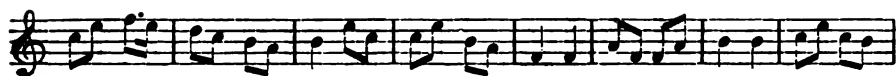
Pourtant, si nous considérons les mélodies chinoises anciennes et modernes, il semble que nous devions en juger autrement. Tout d'abord, le repos final ne se fait pas toujours sur le Koung, son fondamental de l'échelle, mais les mélodies se terminent tantôt sur un degré et tantôt sur l'autre, aucun n'étant exclus. En supposant donc que la note finale d'une mélodie en est aussi la tonique ou qu'elle lui est du moins apparentée, nous aurions de fait plusieurs gammes distinctes, caractérisées par une distribution différente des intervalles de tons et demi-tons, c'est-à-dire autant d'échelles modales pouvant servir à constituer de vrais modes, si les autres éléments essentiels ne font pas défaut.

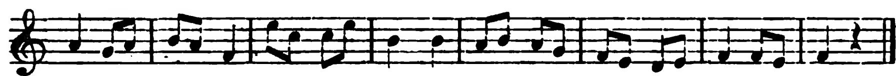
En second lieu, on croit apercevoir ici et là dans la manière de conduire la mélodie un certain choix entre les sons, qui composent ces échelles. Les repos, les points d'appui, les notes principales et en quelque sorte dominantes de la mélodie sont aussi les degrés principaux de la gamme, tierce, quarte, quinte et octave, suivant les modes. Soit instinct musical, soit éducation artistique, les auteurs de ces mélodies auraient donc eu le sentiment, que chaque mode en musique est caractérisé en premier lieu par son échelle spéciale et ensuite par les degrés principaux servant de points d'appui et de repos à la mélodie.

Voici, par exemple, cinq mélodies recueillies par le P. du Halde, missionnaire jésuite à Pekin au XVIII[e] siècle. Trois de ces mélodies ont comme finale *Mi* et les deux autres *Fa*. Or, on peut le constater, les trois premières, composées sur l'échelle de *Mi*, se meuvent presque tout entières sur trois degrés *Mi*, *Sol*, *Si*, qui sont les degrés principaux de la gamme ou du mode de *Mi*; les deux autres se tiennent plutôt sur *Fa*, *La*, *Do*, degrés principaux de la gamme de *Fa*.

Cinq Mélodies recueillies par le P. du Halde.
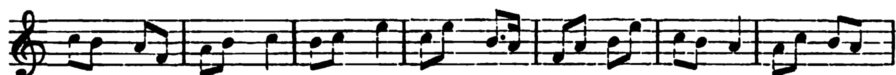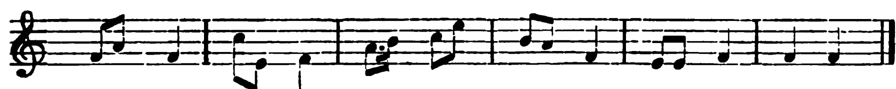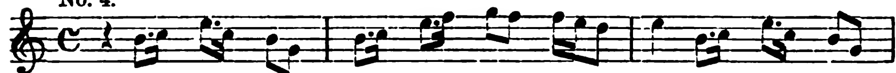






No. 3.
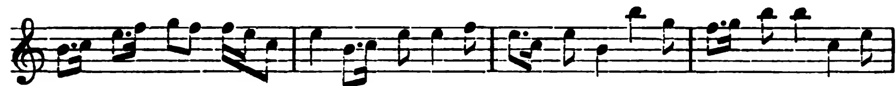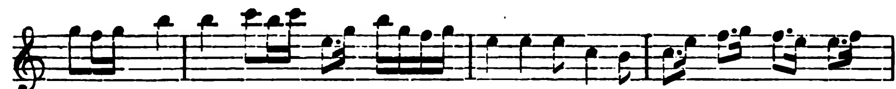






No. 4.
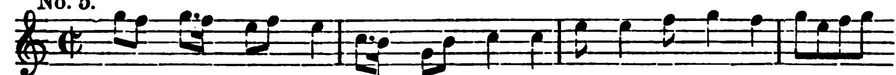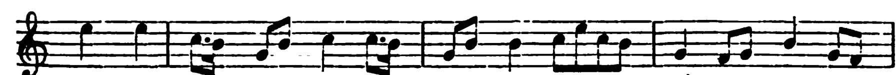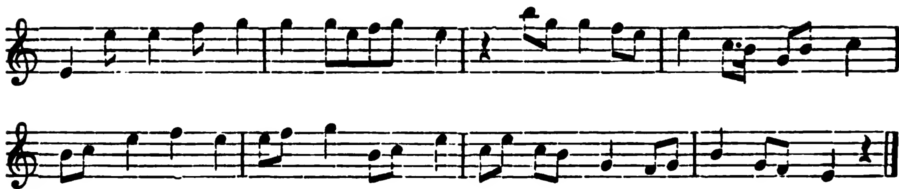










No. 5.







Quoi qu'il en soit cependant de la composition plus ou moins artistique de ces mélodies, elles font exception, au moins dans le grand nombre de celles que j'ai pu me procurer. On cherche vainement dans toutes ces productions des musiciens chinois, par quoi les mélodies qui se terminent sur *Fa*, sur *Sol* ou sur *Do*, diffèrent de celles qui ont pour finales *Re*, *La* ou *Mi*. Nulle part, le mouvement mélodique n'est ordonné par rapport à une finale déterminée; on va n'importe où et, parvenu au terme de la mélodie, l'artiste pourrait tout aussi bien finir sur n'importe quel degré de l'échelle musicale. J'en ai fait la remarque déjà, à propos de la constitution organique des modes en musique, dans la IIe Etude de science musicale (ch. IV. p. 123), et l'on trouvera là trois autres exemples de ces mélodies se terminant sur *Do*, sur *Si* et sur *La*, aprés avoir divagué au hasard, sans ordre et sans but. Evidemment, les Chinois modernes ignorent complètement ce que c'est qu'un mode musical. Les Anciens l'ont-ils jamais su? Rien ne le fait soupçonner.

Ils ont mieux connu les tons. Les 84 modulations, pratiquées à la manière des Anciens ou à celle des Modernes, constituent réellement sept ou douze tons, c'est-à-dire une seule et même gamme répétée autant de fois à des hauteurs différentes, se diversifiant par le degré d'acuité ou de gravité, non par un changement quelconque dans la constitution modale.

Reste à savoir quel usage en font les musiciens chinois. Sans parler ici des modulations tonales, dont il sera question plus loin, je cherche seulement jusqu'à quel point les Chinois diversifient leurs mélodies, en les composant tantôt dans un ton et tantôt dans un autre, ainsi que font tous nos musiciens. Or, sur ce point, les exemples que j'ai sous les yeux et la tablature des instruments de musique en Chine, tels qu'ils sont décrits par le P. Amiot et par Van Aalst, supposent une monotonie à peu près complète.

Le plus grand nombre des mélodies qui ont été transcrites de recueils chinois, appartiennent au premier ton construit sur le Hoang-tchoung, leur échelle ne renferme que les notes naturelles, sans dièzes ni bémols. Quelques-unes seulement, peu nombreuses, ont été composées dans le deuxième ton de Tché ou Lin-tchoung, c'est-à-dire avec un dièze (*fa*♯) à la clef. Les autres tons semblent n'être d'aucun usage.

Les instruments, d'ailleurs, ne permettent guère cette variété tonale dans les mélodies. A part trois ou quatre, le *pien-ch'ing* (pierres sonores),

le *pien-chung* (cloches), le *p'i-p'a* (sorte de guitare) et le *p'ai-hsiao* (flûte de Pan), qui renferment les 12 *lu* de l'échelle chinoise, tous les autres, même les instruments à cordes, n'ont qu'une tablature réduite, ou peu s'en faut, aux seuls degrés de la gamme anémitonique pour les uns, et pour les autres de la gamme diatonique. Or, ce sont les instruments les plus usités, dans la musique profane du moins, les premiers étant réservés presque exclusivement à la musique religieuse. Force est donc aux musiciens de s'en tenir à un ou deux tons et de composer toutes leurs mélodies sur les mêmes échelles. Sous ce rapport, la musique chinoise offre peu de variété, elle ressemble à notre musique d'accordéon qui est toujours du mode majeur dans le ton d'*Ut.*

II. Mutations ou modulations.

Les modulations, au sens moderne, ou mutations au sens des Anciens, peuvent être de trois sortes; génériques ou de genre à genre, modales, d'un mode à un autre mode, et tonales, d'un ton dans un autre ton. L'usage en est fréquent dans notre musique européenne, et l'on sait quelle richesse de variété presque infinie elles offrent aux artistes, aussi bien dans la mélodie que dans la symphonie.

Mais c'est un art que les Chinois ignorent totalement. Tout au plus reconnaît-on dans leurs mélodies un certain mélange du genre anémitonique et du genre diatonique; non qu'il y ait modulation proprement dite, mais parce que la mélodie procède tantôt par intervalles anémitoniques, tons et trihémitons incomposés, tantôt par intervalles diatoniques, les demi-tons naturels apparaissant ça et là pour mettre un peu de variété dans le mouvement. On en a vu des exemples ci-dessus, on en verra d'autres dans les mélodies reproduites plus loin.

Que la musique chinoise ne fasse aucun usage des modulations modales, rien d'étonnant puisque, avons-nous dit, les modes y sont chose inconnue. Elle aurait pu, du moins, recourir aux modulations tonales et pratiquer l'art de mélanger dans le chant les divers tons de son système. L'ordre même, dans lequel les Anciens rangeaient leur sept modes ou tons, de quinte en quinte, devait leur suggérer la pensée de passer de l'un à l'autre par une transition aussi facile que naturelle, au moyen des tétracordes et des pentacordes communs.

Il n'en fut rien cependant, comme le prouvent tous les exemples de mélodies que nous connaissons, et comme on peut le conclure également de la manière dont ils construisent leurs instruments de musique, presque tous limités à une seule gamme, à un seul ton, impropres dès lors à accompagner une mélodie qui modulerait d'une gamme à l'autre.

Les Chinois, d'ailleurs, selon leur façon de comprendre et de sentir

les choses de la musique, attribuent à chaque mode ou ton un caractère particulier et *sui generis*, dont nous parlerons tout à l'heure. Ils ne pouvaient, par conséquent, les mélanger les uns avec les autres; c'eût été, pensent-ils, altérer l'harmonie nécessaire à une mélodie pour produire l'effet propre de chaque mode. Sous ce rapport, leur goût moins raffiné que le nôtre, moins blasé, était peut-être plus délicat, plus sensible aux beautés simples et naturelles d'une musique unitonique.

III. Le rythme et la mesure.

La musique chinoise possède un rythme et une mesure semblables à ceux de notre musique. Le rythme est formé par la diversité et la proportionnalité des durées soit des notes, soit des silences correspondants, longues, communes et brèves, plus ou moins longues et plus ou moins brèves, comme le montrent les exemples cités. La mesure est binaire ou ternaire, et elle renferme deux temps, trois temps ou quatre temps, simples ou composés; mais elle offre moins de complications rythmiques que la nôtre.

Dans certains chants solennels, comme l'hymne aux Ancêtres et celle à Confucius, le mouvement déjà très lent par lui-même, puisque la mélodie ne renferme que des notes longues, se trouve encore retardé par les instruments de musique qui se font entendre entre chaque mesure, c'est-à-dire entre chaque mot de l'hymne. On peut voir dans le Mémoire du P. Amiot et dans l'ouvrage de Van Aalst, de quelle manière on exécute en Chine ces sortes de chants religieux par le mélange des voix, des instruments et des danseurs. Je donnerai plus loin un exemple d'un autre genre d'exécution musicale fort curieux, pratiqué par les chanteurs et les instrumentistes dans les chants populaires.

Quant au mode de notation usité en Chine, celui dont parle le P. Amiot dans son «Mémoire» (planche XXVII) et qui est semblable à la Figure IV de la page 506 ci-dessus, ne semble convenir qu'aux chants religieux solennels, du genre de l'Hymne aux Ancêtres. Pour l'usage commun, les Chinois ont une notation plus commode et plus rapide, qui consiste en certains signes déterminés pour chacun des sons de l'échelle musicale, depuis le *Pien-tché* (*Si*) grave jusqu'au *Kio* (*La*) aigu (voir ci-dessus, pp. 516 et 517, cette échelle des musiciens modernes). D'autres signes accessoires indiquent les temps de la mesure, la valeur des notes, les silences et les ornements du chant. Voici cette notation, telle que le P. Amiot nous la fait connaître dans son «Mémoire», et d'après les indications qui m'ont été fournies par les missionnaires de Chang-hai.

La mesure est indiquée par des signes justaposés aux notes:

Lu	Notes chinoises	Noms anciens	Noms modernes
La	亿	Kio	Kien-y
Sol	五	Chang	Ou
Fa	六	Koung	Lieou
Mi	凡	Pien-koung	Fan
Re	工	Yu	Kong
Do	尺	Tché	Tché
Si	上	Pien-tché	Chang[1])
LA	乙	Kío	Y
SOL	四	Chang	See
FA	合	Koung	Mo
MI	凡	Pien-koung	Fan
RE	工	Yu	Kong
DO	尺	Tché	Tché
SI	上	Pien-tché	Chang

ヽ o | ‖

1e temps — 2e temps — 3e temps — 4e temps.

Le deuxieme temps o est marqué dans l'exécution par quelqu'un des instruments qui n'ont qu'un son, tambour, planchettes, etc. D'autres signes sont encore employés dans la notation rythmique. Ce sont:

Octave d'en haut.

Liaison de deux notes.

Tremolo.

Deux notes, dont la 1e est longue, la 2e brève.

Deux notes, dont la 1e est brève, la 2e longue.

Deux notes d'égale valeur.

Trois notes d'égale valeur.

Repos d'un temps.

Repos de deux temps.

Note coupée, qu'on ne prononce qu'à demi et en s'arrêtant tout à coup.

Après le deuxième temps de la mesure, le petit tambour, les planchettes ou quelque autre instrument semblable, donnent leur ton. Après le quatrième temps, on bat la mesure avec le gros tambour ou les timbales *lo*, etc. . . .

Ces quelques indications suffisent à montrer, que les Chinois possèdent un système de notation musicale, où sont représentés les éléments essentiels de la mélodie et du rythme. Leur séméiographie cependant est loin d'avoir la simplicité et la perfection de la nôtre. L'usage de cette notation d'ailleurs, au dire de Van Aalst, n'est point général; beaucoup de musiciens l'ignorent et ils apprennent les mélodies en les entendant chanter ou jouer, non en les lisant dans les recueils, qu'ils ne comprennent pas.

1) D'après Van Aalst, les musiciens chinois ont, depuis l'invasion des Mongols, changé plusieurs fois d'opinion sur la valeur du *chang*. Tantôt ils le faisaient ♮, comme les Anciens, et tantôt ♭, comme les Mongols. Aujourd'hui ils admettent généralement le *Si*♭ pour le *Chang*, et le *Si*♮ qui subsiste au nombre des *lu*, s'appelle *Kon*. Dès lors, la tonalité chinoise devient semblable à notre gamme du mode majeur et la théorie des Anciens n'a plus son application. C'est un autre système, le système mongol, tout aussi légitime que le système chinois proprement dit, mais qui devrait être expliqué d'une manière un peu différente.

IV. De l'harmonie chez les Chinois.

«Si l'on me demandait simplement: les Chinois connaissent-ils ou ont-ils connu anciennement l'harmonie? Je répondrais affirmativement, et j'ajouterais que les Chinois sont peut-être la nation du monde, qui a le mieux connu l'harmonie et qui en a le plus universellement observé les lois. Mais cette harmonie consiste dans un accord général entre les choses physiques, morales et politiques, en ce qui constitue la religion et le gouvernement; accord, dont la science des sons n'est qu'une représentation, une image. Quel est donc cet accord, puisqu'il ne s'agit ici que de musique? A cela les Chinois, tant anciens que modernes, font la réponse suivante, que j'extrais de leurs livres en l'abrégeant.

«La musique, disent-ils, n'est qu'une espèce de langage, dont les hommes se servent pour exprimer les sentiments qui les affectent. Sommes-nous affligés? Sommes-nous touchés des malheurs de quelqu'un? Nous nous attristons, nous nous attendrissons, et les sons que nous formons n'expriment que la tristesse ou la compassion. Si, au contraire, la joie est dans le fond de notre cœur, notre voix la manifeste au dehors; le ton que nous prenons est clair, nos paroles ne sont point entrecoupées, chaque syllabe est prononcée distinctement, quoique avec rapidité. Sommes-nous en colère? Nous avons un son de voix fort et menaçant. Mais si nous sommes pénétrés de respect et d'admiration pour quelqu'un, nous prenons un ton doux, affable et modeste. Si nous aimons, notre voix n'a rien de rude ni de grossier. En un mot, chaque passion a ses tons propres et son langage particulier.

«Il faut, par conséquent, que la musique, pour être bonne, soit à l'unisson des passions qu'elle exprime. Voilà le premier accord.

«Il faut, outre cela, que la musique module en n'employant que le ton propre; car chaque ton a une manière d'être et d'exprimer, qui n'appartient qu'à lui. Par exemple, le ton *Koung* a une expression sérieuse et grave, parce qu'elle doit représenter l'Empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance et de toutes ses actions. — Le ton *Chang*, au contraire, a une modulation forte et un peu âcre, parce qu'elle doit représenter le Ministre et son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur. — Le ton *Kio* a une modulation unie et douce, parce qu'elle doit représenter la modestie, la soumission aux lois et la constante docilité, qui conviennent aux peuples envers ceux qui sont chargés de les gouverner. — Le ton *Tché* a une modulation rapide, parce qu'elle représente les affaires de l'Empire, l'exactitude et la célérité avec lesquelles on doit les traiter. — Le ton *Yu* a une modulation haute et brillante, parce qu'elle représente l'universalité des choses et les différents rapports qu'elles ont entre elles pour arriver à la même fin.[1])

---

1) Il n'est parlé ici que du caractère propre aux cinq premiers modes: *Fa-Ut-Sol-Re-La*. Dans un autre endroit de son *Mémoire*, le P. Amiot cite le passage suivant du prince Tsai-yu, qui caractérise à la manière chinoise les deux autres modes de *Ho* ou *Mi* et de *Tchoung* ou *Si*. »Si ces auteurs (ceux qui prétendent que le *kin* des Anciens était à cinq cordes seulement et que les deux autres ont été ajoutées par

«Que ces modulations soient employées à propos, en n'exprimant que ce qu'elles doivent représenter, ce sera le second accord.

«Les tons sont comme les mots du langage, les modulations en sont les phrases. Les voix, les instruments et les danses, forment le contexte et tout l'ensemble du discours. Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons dans nos paroles des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou précipités, courts ou de quelque durée. Si ces tons sont réglés par les *lu;* si les instruments soutiennent la voix et ne font entendre ces tons ni plus tôt ni plus tard qu'elle; si chacune des huit espèces de son a été mise au ton qui lui convient, et n'est employée que lorsqu'il est à propos qu'elle le soit; si les danseurs par leurs attitudes et leurs évolutions disent aux yeux ce que les voix et les instruments disent aux oreilles; si celui qui fait les cérémonies en l'honneur du Ciel ou pour honorer les Ancêtres, montre par la gravité de sa contenance et par tout son maintien, qu'il est véritablement pénétré des sentiments qu'expriment et le chant et les danses: voilà l'accord le plus parfait, voilà la véritable harmonie. Nous n'en connaissons pas et nous n'en avons jamais connu d'autre.» (Mém. IIIe partie, art. 3.)

Il m'a paru bon de reproduire ce passage en entier; c'est une page d'esthétique musicale, qui fait certainement honneur au goût délicat des instituteurs de la musique en Chine. Beaucoup de nos compositeurs la méditeraient avec fruit; nous avons trop perdu le sentiment du beau simple et naturel, nous le remplaçons souvent par une sorte de surexcitation nerveuse, d'échauffement de tête, qui tiennent lieu de la véritable inspiration musicale absente. Plus souvent encore, au lieu de peindre simplement les passions dans notre musique, nous ne savons qu'en exprimer le désordre, l'incohérence, ce qu'elles ont de moins esthétique, de moins humain. Les anciens Chinois semblent avoir été plus sages et plus vrais que nous. Leurs principes d'esthétique musicale se retrouvent

---

Ouen-Ouang et par Ou-Ouang) avaient été au fait de l'ancienne musique et surtout de la musique du temps des Tcheou, ils auraient su que la corde appelée corde de Ouen-Ouang est ainsi nommée parce qu'elle donne le ton au mode tendre et doux, qui sert à exprimer les avantages qu'on retire de la paix et de l'étude des lettres; car *Ouen-Ouang* signifie Prince pacifique, amateur des lettres, etc... Ils auraient su encore que la corde, qui porte le nom de *Ou-Ouang*, est ainsi dénommée parce qu'elle donne le ton au mode brillant, qui exprime les qualités guerrières: *Ou-Ouang* signifie Prince guerrier... En un mot, le *kin*, tel que nous le tenons de Fou-Hi, a toujours eu sept cordes. Ceux qui osent affirmer le contraire, sont dans l'erreur.« (*Mém.* Ie part. art. 6.) — Comment les Chinois se servaient-ils de leurs modes ou tons, pour y trouver réellement les qualités si diverses qu'ils leur attribuent, c'est un problème que je ne me charge pas de résoudre, en l'absence de tout élément modal connu dans leur musique. Mais on peut comparer ce qu'ils disent de l'êthos propre à chaque mode avec ce qu'en ont dit les Grecs et ce qu'on en pensait également au moyen-âge. (cf. *Etudes de science musicale*, IIe Etude, ch. IV, No. VII, et ch. V No. II.)

d'ailleurs chez les Grecs et en partie aussi chez les musiciens du moyen-âge.

De cette doctrine des maîtres sur les trois accords nécessaires en musique, il ne faudrait, cependant pas conclure, que les Chinois n'ont jamais connu ni employé aucune espèce de symphonie. Leur chant est tout mélodique, c'est vrai; on ne trouve nulle part chez eux de compositions à deux ou à trois voix. Mais l'accompagnement, celui des instruments à cordes du moins, était polyphonique.

«Dans l'accompagnement qui se fait avec le *Kin*, dit le P. Amiot, on pince toujours deux cordes en même temps. Dans le Kin monté pour les cinq tons [1]), les accords d'en bas (sur les notes graves) se font par ce que les Chinois nomment le grand intervalle, *Ta-kinen-keou*, lequel est la quinte; les accords d'en haut (sur les notes aigues) se font par le *Chao-kinen-keou*, le petit intervalle ou la quarte.» (*Mém.* IIIe part. art. 4.)

Voilà donc, observe l'Abbé Roussier dans une note sur ce passage, une sorte d'harmonie chez les Chinois. C'est, en effet, la seule qu'ils connaissent, la seule aussi qu'ont connue les Grecs, celle-là même enfin par où nos pères ont commencé dans la diaphonie du Xe et du XIe siècle. Elle se réduit à la consonance de quinte et à celle de quarte. Les Chinois en sont restés là, tandis que chez nous chaque siècle a amené de nouveaux progrès et conduit l'art symphonique à la perfection qu'il atteint dans les œuvres des maîtres du XVIIIe et du XIXe siècle.

Ainsi *Hoang-tchoung* (*Fa*), par exemple, chanté par les voix et joué par les instruments à vent, est accompagné dans les instruments à cordes soit par la quinte supérieure *Tché* (*Do*), soit par la quarte inférieure, *Tché* grave. Il est probable même qu'en Chine, comme plus tard en Grèce, on faisait sonner en même temps que la quarte l'octave grave de *Hoang-tchoung*, et qu'ainsi les accords d'accompagnement se composaient en réalité de trois sons: tonique, quarte ou quinte et octave. C'est la reproduction des quatre premiers termes de la résonance harmonique qui, nous l'avons vu, sert de base à toute la théorie musicale:

---

1) Le P. Amiot (*Mém.* IIIe p. art. 4) donne la manière d'accorder le *kin* à cinq cordes (pour les 5 tons) et le *kin* à sept cordes (pour les 5 tons et les 2 pien). Le premier, en procédant du grave à l'aigu, donnait les tons: *Ut-Re-Fa-Sol-La-Ut-Re.* Le *kin* ainsi monté était au rang des instruments stables et l'on ne s'en servait que pour accompagner certaines pièces, où le compositeur emploie l'échelle pentaphonique seulement.

Mais la manière la plus commune de monter le *kin* employait les 5 tons et les 2 pien, dans l'ordre de la gamme: *Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi.* La 7e corde alors était appellée *Ho*, c-à-d. corde de l'union, et la 4e, celle du Pien-tché (*si*), était appellée *Tchoung*, terme qui signifie corde moyenne. De là les noms donnés aux modes qui leur correspondent, ainsi qu'on l'a vu plus haut: le 6e mode est le mode de *Ho*, et le 7e le mode de *Tchoung*.

FA - Fa_2 - Do - Fa_3
1 - 2 - 3 - 4.

Les premiers instituteurs de la musique en Chine ont connu cette génération des sons et ils s'en sont servis pour établir leur doctrine musicale; mais jusqu'aux temps modernes, on n'était jamais allé au delà. C'était suffisant pour formuler les lois d'une musique toute mélodique, ce n'était pas assez pour découvrir la musique harmonique, qui embrasse, non pas quatre termes seulement de la résonance, mais la série tout entière, ainsi que j'espère le démontrer dans la suite.

Chapitre cinquième.

Musique populaire en Chine.

Par musique populaire en Chine il faut entendre toute musique exécutée en dehors des cérémonies officielles et des prescriptions du Rituel chinois, dans les théâtres par exemple, dans les concerts et les fêtes publiques, dans les cérémonies des mariages et des enterrements, dans les réunions privées ou domestiques, etc. . . .

Cette musique était autrefois très cultivée parmi les lettrés chinois; les recueils qui nous en restent, paraissent assez nombreux. Ce qui manque aujourd'hui, ce sont les artistes capables de les lire et surtout de les exécuter avec la perfection, qu'y mettaient sans doute les Anciens. Van Aalst observe, en effet, que de nos jours les lettrés ne cultivent guère la musique en Chine: l'amour du gain, la passion de l'or et celle de l'opium ne leur laissent pas le loisir de s'adonner aux beaux-arts. Tout ce qui reste de musiciens chez les Chinois appartient presque exclusivement à la classe pauvre, et ce n'est pas là qu'il faut chercher l'intelligence des vrais principes, le souci des règles de l'art musical. La musique est pour ces pauvres gens un métier, qui s'apprend par routine et se perpétue par tradition.

Cette décadence, d'ailleurs, est générale dans tout le domaine des beaux arts, ainsi que le remarquait il y a peu de temps un des missionaires artistes de Chang-hai.

«Esclave de traditions de moins en moins comprises, l'art chinois (de la xylographie) atteint de langueur trouve peu de retentissement, peu d'écho dans le public. Ignoré du peuple en tant qu'art, il n'intéresse plus que la classe fermée des amateurs; il n'a plus que des célébrités locales, dont la réputation ne franchit pas les limites d'une préfecture, si elle parvient à les remplir.

«Pour ne parler pas de littérature, je comparerais volontiers cet étiolement progressif à la décadence de l'art musical. Les anciennes traditions n'existent plus que dans les livres. On apprend à peu près exclusivement à jouer des

instruments sans principes ni théorie, de mémoire, par la seule pratique, et les difficultés vaincues, l'adresse, la gymnastique des doigts constituent le plus grand mérite. L'âme est absente, le sens n'y est plus; l'émotion, l'idéal, la poésie font place à l'enfantillage. Cet art n'est plus qu'un amusement de désœuvré, pour lequel les compositeurs manquent, tandis que les exécutants doués de mémoire et de dextérité abondent.» [1])

Tout cependant n'est pas perdu en Chine pour la musique populaire. Les traditions sont vivaces chez ce peuple, elles suffisent à conserver bien des choses, que l'incurie et l'ignorance des lettrés auraient laissé tomber dans un complet oubli. Je n'en veux signaler qu'un exemple, particulièrement intéressant.

On a publié un assez grand nombre de pièces de musique chinoise, extraites des recueils et traduites, on peut le croire, avec toute fidélité en notation européenne. Mais ce que l'on ne dit pas, c'est que ces textes musicaux le plus souvent ne sont pas exécutés par les Chinois comme ils sont écrits. Ce sont des thèmes, sur lesquels les musiciens exécutent des variations parfois assez étendues, qu'on ne peut lire nulle part, parce qu'elles ne sont pas écrites, mais qu'ils jouent de mémoire pour les avoir apprises par tradition.

Je joins donc à cette étude sur la musique chinoise trois pièces, qui m'ont été envoyées par mon frère, alors directeur de l'observatoire de Zi-ka-wei, près Chang-hai, et dont la transcription est l'œuvre de quelques missionnaires musiciens, qui ont bien voulu se prêter à ce travail avec leurs chrétiens chinois, réputés les plus habiles en musique.

Le premier spécimen est un chant intitulé: *la taille du cannelier*. Le P. Amiot l'avait recueilli déjà, au XVIII[e] siècle; de la Fage l'a transcrit à son tour, avec des variantes assez nombreuses, mais insignifiantes. Je donne un troisième texte, celui dont se servaient les musiciens chrétiens, venus de Pékin à Chang-hai, et sur lequel ils exécutaient les variations, que deux missionnaires, les PP. Loriquet et Ravary, ont recueillies et notées.

Les autres pièces ont été transcrites par les mêmes missionnaires et par le même procédé. Le texte sous les yeux, ils le faisaient exécuter par leurs chrétiens, notant à mesure toutes les variations. Puis, afin de s'assurer de l'exactitude de leur transcription, ils répétaient sur un harmonium ce qu'ils avaient écrit, corrigeant leur notation jusqu'à ce que les musiciens chinois reconnussent bien leur chant traditionnel.

Le dernier de ces spécimens reproduit le chant, que les chrétiens ont adopté et sur lequel ils chantent le *Credo* au St. Sacrifice de la Messe. Comment les paroles s'accordent-elles avec une mélodie de ce genre?
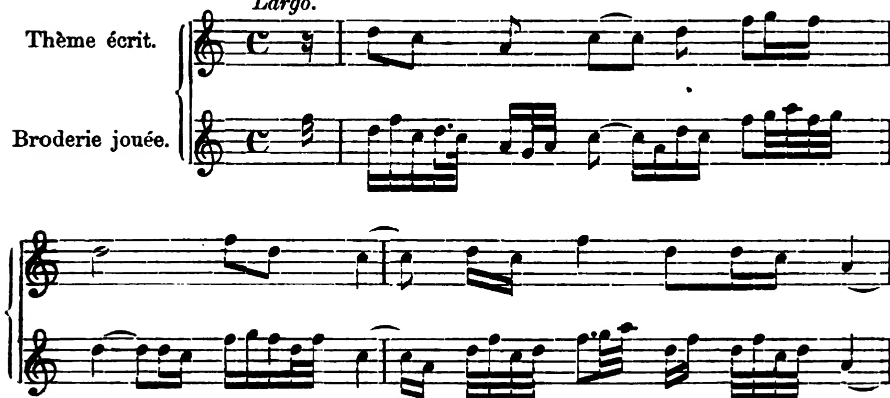
1) *Etudes d'art chinois*, par le P. L. Gaillard, missionaire. Cf. *Etudes religieuses*. Revue publiée par les PP. de la C[ie]. de Jésus — No. de 9[bre] 1890.

Je l'ignore. Mais nous n'avons ni les oreilles ni le goût musical des Chinois, et il faut croire que ce chant ne manque pas d'un certain charme, puisqu'il leur plaît.

Ce qu'il y a de véritablement curieux dans cette façon chinoise de broder sur un thème musical donné, c'est tout d'abord l'exactitude et l'art avec lesquels les musiciens gardent le rythme, tout en allongeant, doublant, quadruplant chaque mesure; c'est ensuite, qu'on retrouve toujours dans la broderie les notes du thème et, le plus souvent, à leur place parmi les temps du rythme. Les variations peuvent être plus ou moins abondantes et compliquées, mais le thème primitif est fidèlement retenu; il reste visible dans la trame des broderies qui le couvrent[1]).
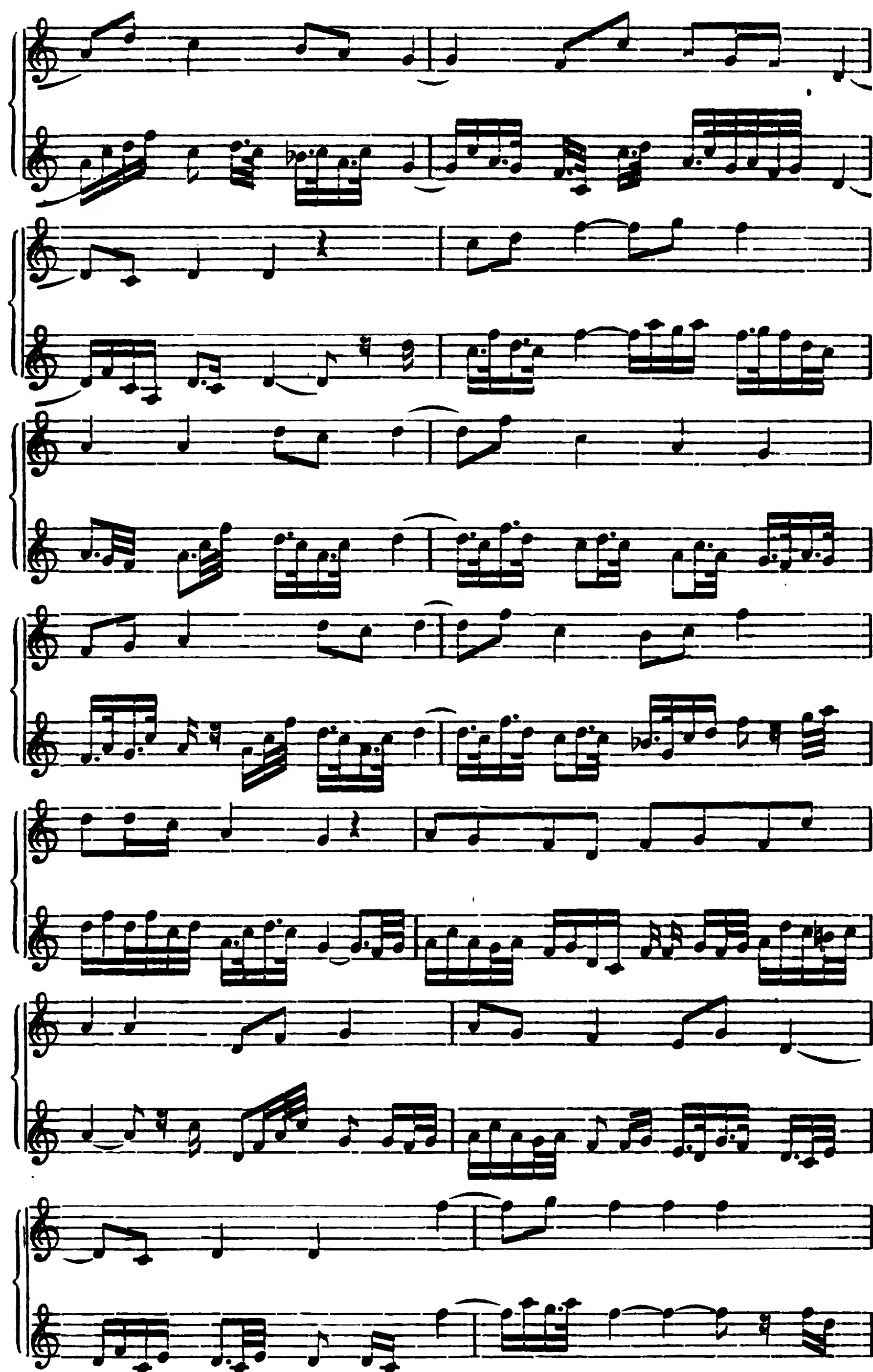
No. 1.
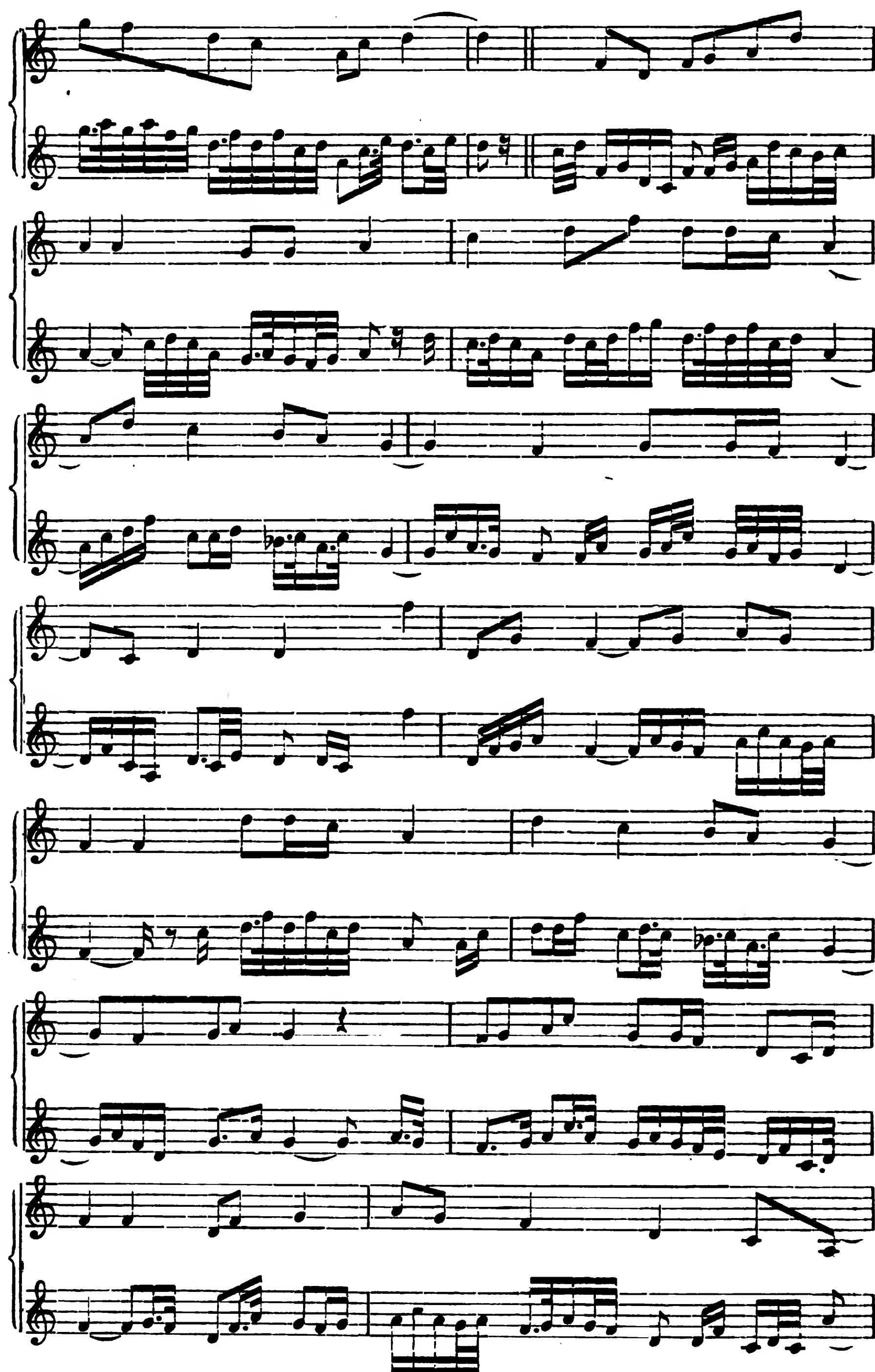
La taille du Cannelier.
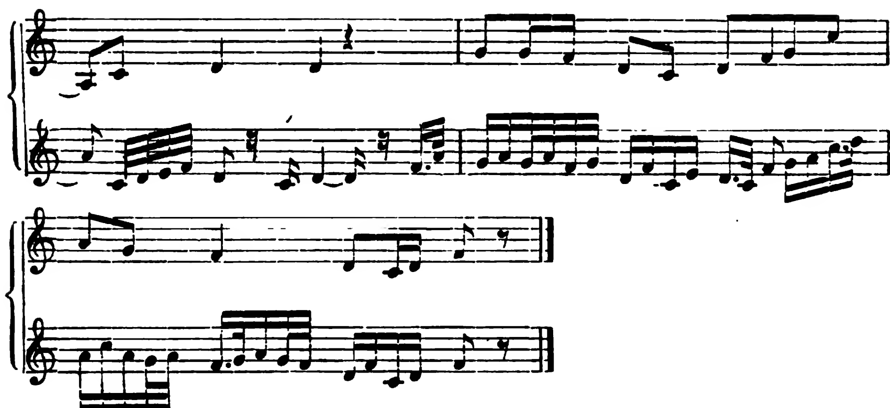


1) Quelques-uns de ces airs sont avec chant, d'autres ne sont joués que par les instruments. Je suppose que, dans les premiers, les chanteurs suivent exactement le thème qui porte les paroles, tandis que l'instrumentiste accompagnateur exécute les broderies. Ce serait donc une manière d'accompagnement instrumental particulière à la Chine et qui, si elle était plus conforme aux règles de l'art musical, tel que nous les comprenons, ne laisserait pas d'avoir un certain charme. Les Japonais, dans leur musique, ont une manière d'accompagner les voix assez semblable à celle-là, comme on le voit par le Recueil de musique japonaise, œuvre de l'Académie de musique de Tokio, dont J. Tiersot a donné un spécimen dans ses articles sur l'éthnographie musicale à l'Exposition de Paris (cf. Le Ménestrel, No. du 18 nov. 1900). Les instruments toutefois suivent davantage le thème chanté et paraissent plus sobres de broderies. Ajoutons qu'en Chine et au Japon cet accompagnement est purement mélodique, tandis que chez nous il fait partie d'un tout harmonique.

Je transcris le 1er air, *la taille du cannelier,* en entier; des autres airs je ne donne qu'une partie, assez pour faire bien connaître ce genre de musique. Quelques-uns sont très longs, et comme la facture en est peu variée, ils deviennent bientôt fastidieux pour nos oreilles européennes.







No. 2.
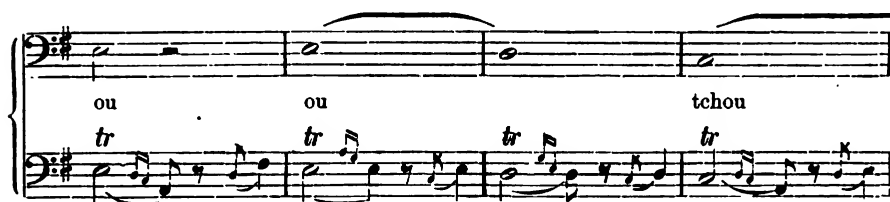
Mélodie et Accompagnement.
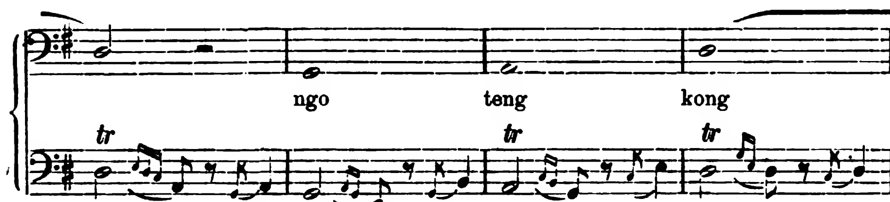
Largo
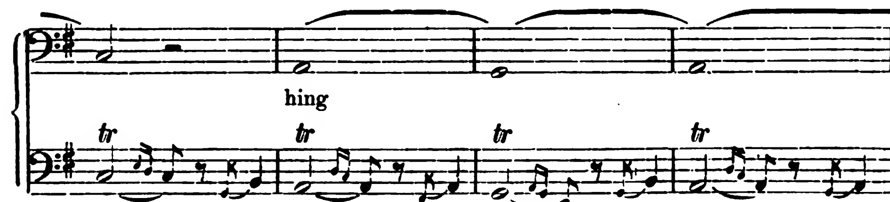
Thème chanté

Fou wang

Accompagnement







Moderato

Tchong

tchao sien tche

fou ·i tsien

tsin che

ngo fan tchou tao

tché hing

tché tchang

tse tchou tchao

yeou lai tchou

ki wei ngo etc.

No. 3.

Mélodie accompagnée.

Thème chanté.

Accompagnt.

Tche jen tche tse tien

tchou ken nien tso che

No. 4.

Mélodie accompagnée.

tchou

cheng yu eul

wang tchou

chen eul

tai tsien etc.

No. 5.

Chant du Credo.

Chant.

tr tr tr

Accompagnt.

tr tr tr

tr tr

tr

etc.

Conclusion.

«De tout ce qui a été dit sur la musique chinoise, écrit le P. Amiot, il semble qu'on peut légitimement conclure:

«1° Que les Chinois ont eu de tout temps ou, du moins, bien longtemps

avant les autres nations, un système de musique suivi, lié dans toutes ses parties et fondé sur les rapports que les différents termes de la progression triple (série des quintes ou douzièmes) ont entre eux.

«2⁰ Que ces mêmes Chinois sont les auteurs de ce système, puisque, tel que je l'ai exposé d'après leurs livres authentiques, il est antérieur à tout autre système de musique, dont nous ayons connaissance autrement que par des conjectures et des inductions forcées.

«3⁰ Que ce système renfermant à peu près tout ce que les Egyptiens et les Grecs ont mis dans les leurs, et étant plus ancien, il s'ensuit que les Grecs et même les Egyptiens ont tiré des Chinois tout ce qu'ils ont dit sur la musique, bien qu'ils s'en soient fait honneur comme d'une invention propre.

«4⁰ Qu'il se pourrait faire que le fameux Pythagore, qui voyageait chez les nations pour s'instruire et qu'on sait sûrement avoir été dans les Indes, fût venu jusqu'à la Chine, où les savants lettrés, en le mettant au fait des sciences et des arts en honneur dans le pays, n'auront pas manqué de lui faire connaître celle des sciences qu'ils regardaient comme la première de toutes, je veux dire la musique; et que Pythagore, de retour en Grèce, aura médité sur ce qu'il avait appris de la musique en Chine et en aura arrangé le système à sa manière, d'où sera venu ce qu'on appelle le Système de Pythagore.» (*Mém.* IIIe part., art. 4.)

Ce qui pourrait donner quelque créance à cette conjecture du P. Amiot, c'est la figure de la page 506, renfermant la série des tons diatoniques, depuis *La* aigu jusqu'à *Si* grave. C'est exactement, pour le nombre et l'ordre des sons, le système de Pythagore et des Grecs postérieurs, moins la corde de *La* grave, que les Grecs eux-mêmes regardaient comme étrangère au système et qu'ils ont nommée Proslambanomène, corde ajoutée, de peur qu'on ne la confondît avec les autres cordes du système enseigné par Pythagore.

Chose remarquable encore: les quatres sons *Si*, *Do*, *Re*, *Mi*, contenus dans le cercle inférieur et comprenant les *lu* graves, ont fourni à Pythagore le modèle de ses tétracordes, dont il a fait le principe et le fondement de tout son système modal. Les Chinois n'ont pas eu cette idée, leur échelle procède par octaves, elle ne se divise pas en tétracordes constitutifs. Leur système est plus simple, plus primitif que celui de Pythagore, mais il est aussi beaucoup moins riche en développements; il ignore le véritable principe d'où la musique tire toute sa puissance d'expression, les modes.

Quoi qu'il en soit, on peut voir et par ce tétracorde du cercle inférieur, et par la série totale des sons, et par l'idée même des *lu* moyens transportée dans le système des Grecs, que Pythagore n'a pas mis rien que du sien dans le système qui porte son nom ou, comme dit le P. Amiot, dans le système des Chinois qu'il a «arrangé à sa manière». Observons, d'ailleurs, que le *Si*, la corde la plus basse de l'échelle chi-

noise, Pythagore l'appelait *l'hypate des hypates*, c'est-à-dire la première des premières, la grave des graves. Nous ne la nommerions pas autrement nous-mêmes, la figure IV sous les yeux et en considérant le cercle inférieur, celui des lu graves.

Je ne voudrais cependant pas affirmer comme certaîne l'hypothèse du P. Amiot. Nous savons bien, que Pythagore a vécu en Egypte et qu'il s'y est instruit auprès des prêtres de toutes les sciences cultivées par eux. Or, parmi ces sciences, l'une des plus importantes était la musique, qui résumait en quelque sorte toutes les autres; et la musique égyptienne, telle que nous pouvons la connaître, a tant de ressemblance avec la musique chinoise, que Pythagore n'a pas eu besoin de voyager ailleurs qu'en Egypte, pour y apprendre tout son système.

Mais qu'il ait pénétré jusqu'en Chine ou qu'il soit demeuré en Egypte, peu importe. La musique égyptienne et la musique chinoise ont évidemment une origine commune, et la musique grecque, qui ne fait que les reproduire l'une et l'autre, ne peut revendiquer pour elle-même ni priorité ni caractère autochtone. Ajoutons enfin qu'il est digne de remarque, qu'en Chine la connaissance des vrais principes, sur lesquels repose tout l'art musical, remonte si haut, à l'origine même de l'Empire et de la civilisation, 2 ou 3000 ans avant l'ère chrétienne. On n'a rien trouvé de mieux depuis lors, et la science de nos jours ne fait que confirmer, en se les appropriant et en les perfectionnant, les observations des premiers Chinois.

Mais il faut bien observer, qu'autre chose sont les principes, les bases essentielles, sur lesquels doit nécessairement reposer toute musique qui veut se conformer à la nature, à ses lois, et devenir, non un caprice, une fantaisie et un vain amusement de l'oreille, mais un art véritable et une science certaine; autre chose est l'art lui-même, c'est-à-dire ces mêmes principes développés, ordonnés et constituant un système musical, plus ou moins parfait, plus ou moins rationnel et apte à son but, qui est l'expression des sentiments humains. Les principes sont un, l'art est multiple; c'est la nature qui fournit les premiers, le second est le produit du génie de l'homme, s'emparant des germes naturels, les travaillant, les fécondant, pour leur faire produire un système musical approprié à ses besoins, à ses goûts, à l'état plus ou moins avancé de sa civilisation.

Aussi l'art musical partout identique dans son fond, se présente-t-il sous des formes très diverses, suivant les peuples qui l'ont cultivé chacun à leur manière. Le système chinois diffère du système des Grecs, celui-ci n'est pas le même que le système de la musique ecclésiastique chrétienne, tout comme notre système, issu pourtant de la musique grégorienne, n'en a pas moins sa constitution spéciale, sa forme distincte de toute autre. Et il en a été de même, sans doute, chez tous les peuples

qui ont eu leur musique à eux et ne l'ont pas empruntée tout entière à quelque autre nation plus civilisée, comme les Romains ont reçu celle des Grecs. A ce point de vue, nous pouvons souscrire entièrement à l'opinion que J. Tiersot formulait naguère, comme conclusion de ses articles sur la musique de l'Extrême-Orient.

«En résumé, dit-il, des observations qu'il nous a été donné de faire, il nous paraît manifestement résulter la constatation suivante: que, de part et d'autre (en Orient comme en Occident) la musique est basée sur les mêmes principes physiques, immuables; qu'en outre, ces principes peuvent, dans leur application, donner lieu à certaines aggrégations, produire certaines inflexions également intelligibles et parlant de façon à peu près semblable à l'oreille et à l'esprit, — quelques rythmes caractéristiques, quelques thèmes de forme ou d'expression clairement saisissable, se dégageant de loin en loin d'une trame plus ou moins complexe. — Mais ce point de départ établi, les deux arts se séparent franchement, poursuivent chacun un but distinct, et bientôt la divergence entre eux est complète.» [1])

Est-ce à dire pourtant que cette divergence entre les systèmes de musique soit absolument irréductible, et que l'art musical ne puisse un jour devenir un, comme la science des principes sur lesquels il repose? Nul, je pense, n'oserait l'affirmer. Au contraire, il est infiniment probable que cette diversité des systèmes tient à leur imperfection, chacun d'eux n'apercevant l'art lui-même que par un de ses côtés, sous un aspect fractionnaire, au lieu de l'embrasser dans toute son étendue et sous toutes les formes qu'il peut revêtir.

On a dit, il est vrai, qu'entre le système ancien et le système moderne il y a incompatibilité, que l'un exclut nécessairement l'autre et qu'à vouloir les unir, en appliquant aux mélodies grégoriennes, par exemple, les lois de notre harmonie, on ne fait que corrompre l'un et l'autre et que le résultat en est une œuvre bâtarde, sans caractère défini, fort peu artistique par conséquent. Mais on a tort, ce me semble, de juger trop vite et sur des essais, qui ne peuvent être à cette heure que des tâtonnements et une première ébauche très imparfaite de ce qui sera peut-être l'art musical de l'avenir. Qu'était l'harmonie au X[e] siècle et longtemps encore après Hucbald de St. Amand? Et que n'est-elle pas devenue depuis? Mais elle a mis des siècles à se développer et à prendre la forme qu'elle possède aujourd'hui. Est-ce tout, et cette science de l'harmonie a-t-elle atteint le plus haut point de perfection possible? N'a-t-elle plus de secrets pour les artistes? Ne renferme-t-elle pas des formes encore inconnues, qui lui permettront de s'adapter à toute espèce de mélodie, dans un système musical assez large et assez complet, pour

1) Cf. *Le Ménestrel*, No. du 27 janvier 1901.

embrasser tous les systèmes possibles et donner à l'art sa dernière expression?

Ne préjugeons rien; car la musique comme science n'en est qu'à ses débuts et nous ne savons pas de quels perfectionnements elle est capable encore. Mais, puisque tous les systèmes de musique, malgré leur diversité, sortent pourtant d'un même principe et reposent sur une base unique, ce qu'ils ont de vrai et de bon chacun ne peut être contradictoire en réalité, quelles que soient les apparences. Ils doivent, au contraire, pouvoir s'unir et se fondre en un système plus vaste, plus compréhensif, plus vrai par conséquent et plus parfait, qui sera la musique de l'avenir.

✓

Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit

von

Tobias Norlind.

(Lund.)

Unsere Kenntnisse der schwedischen Musikpflege im Mittelalter bleiben auf einen sehr kleinen Kreis beschränkt. Die uns überlieferten Denkmäler praktischer Musik gehören fast ausschließlich der streng kirchlichen Tonkunst an. Von der Musik außerhalb der Kirche können wir uns erst durch Überlieferungen des 16. und 17. Jahrhunderts ein Bild machen. Die weitaus wichtigsten Berichte aus dem Mittelalter selbst schöpfen wir aus einigen **theoretischen Abhandlungen** über die Musik.

Die älteste dieser Abhandlungen ist eine um das Jahr 1334 in Skenninge geschriebene Arbeit über Mensural-Musik[1]. Der Verfasser bleibt unerwähnt. Beim Vergleichen mit gleichzeitigen Musiktraktaten stellt sich heraus, daß es eine Abschrift des Traktates von Petrus Picardus ist[2]. Diese Abhandlung, wahrscheinlich in Paris verfaßt, würde als die Abschrift eines Schweden dafür Zeugnis geben können, daß die Kenntnis der Mensural-Musik am Anfange des 14. Jahrhunderts nach Schweden gekommen war, und ebenso, daß die zur Zeit der älteren Mensural-Musik vorkommende mehrstimmige Musik, Discantus-Gesang, Schweden nicht fremd war.

Eine andere *Musica mensurabilis* befindet sich in Abschrift aus dem 15. Jahrhundert in der Bibliothek Upsala[3]. Sie hat früher dem Kanik in Westerås Ulf Holmgersson (lebte im 15. Jahrhundert) angehört. Auch diese Abhandlung ist ohne Angabe des Verfassers. Der Anfang: *Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque tropibus mensuratus. Gracia huius diffinicionis videndum est quid sit mensura etc.* stimmt aber genau mit der *Ars cantus mensurabilis* von Franco (Parisiensis) Kap. I überein[4]. In der weiteren Entwickelung weichen sie aber sehr von einander ab. Kap. II

---

1) Bibl. Upsala C. 453 (Miss. 35) 12°, Sammelband theologischer Aufsätze Fol. 172 bis 173. Danach folgen einige *Formulae testamentorum*, datiert 1334 u. von derselben Hand geschrieben. In diesem Testament-Formular ist Skenninge (nicht weit von Wadstena) zweimal erwähnt. Das Buch hat früher der Wadstenaer Kloster-Bibliothek angehört.

2) Vgl. Coussemaker, *Script. de mus. medii aevi*, Paris 1864, Bd. I, S. 136 ff., dessen Version wenig von der unseren abweicht. Die schwedische schließt mit Coussemaker, S. 138, 2. Spalte, Zeile 5 von unten.

3) C. 55. 4°. Fol. 20—43. Früher in der Stiftsbibl. in Westerås.

4) Coussemaker, *Script.* I, S. 118.

De Definitione fehlt und Kap. III, *De Modis discantus*, ist stark verkürzt. Das Ganze zeigt eine spätere Zeit als das 12. Jahrhundert.

Die Abschrift (oder Bearbeitung) dieses Traktates beweist wieder, daß die ältere Pariser Schule und damit die Art von Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts noch im 15. Jahrhundert in Schweden nicht vergessen war.

Eine *Musica mensurabilis* in Lund ist durch Wieselgren[1]) bezeugt. Er sagt, daß die »sehr alte Handschrift« früher dem Domkapitel in Lund angehört hat. Es soll eine Anleitung zur Choralmusik sein. Die ganze Bibliothek des Domkapitels ist später in die Universitäts-Bibliothek übergegangen, es war mir jedoch nicht möglich die Handschrift dort wiederzufinden. In einem Verzeichnis der Büchersammlung des Domkapitels aus dem 17. Jahrhundert war sie auch nicht aufgeführt[2]).

Besonders wichtige Berichte über die mehrstimmige Musik in Schweden gegen Ende des 15. Jahrhunderts erhalten wir in der Beschreibung der festlichen *Translatio S. Catharinae* 1489 von Nicolaus Ragvaldi[3]).

Das Officium S. Catharinae wurde während der Feier in der Kirche *in discantu in nova mensura* gesungen[4]). Sowohl das *Credo* vor der Predigt als das *Offertorium* wurde »*in discantu*« vorgetragen[5]). Nach der Sequenz scheinen mehr freie mehrstimmige Gesänge gesungen worden zu sein[6]).

Suchen wir nun nach der besonderen Art von Mehrstimmigkeit, so finden wir, daß überall nur von einem Discantus-Gesang in *nova mensura* die Rede ist. Hiermit könnte sowohl eine neue Gesangsart, als das alte Discantus-Singen (also *nova mensura* = *ars nova* oder Mensural-Musik überhaupt) gemeint sein. Der überall gleiche Ausdruck »*in discantu*« würde eher dafür sprechen, daß es die alte Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts war. Hiernach zu schließen, hat die Pariser Schule mit dem älteren Discantus-Gesang besonders auf Schweden eingewirkt, und noch am Ausgange des 15. Jahrhunderts war keine Änderung im allgemeinen eingetreten.

---

1) *Sveriges sköna litteratur II*, Lund 1834, S. 407.

2) Man könnte vielleicht meinen, daß ein falscher Titel der Handschrift vorläge, und Wieselgren nur im allgemeinen eine Musikhandschrift gemeint hätte. Aus der Bibliothek des Domkapitels befindet sich in der Univ.-Bibl. indes nur ein: *Liber scholae virginis*, um 1520 geschrieben. Dieses ist aber nur ein gewöhnliches Maria-Officium mit einigen zugefügten Sequenzen. Eine andere mittelalterliche Musikhandschrift (mit Ausnahme einer Sequenz im *Liber daticus*) giebt es in der Univ.-Bibl. nicht.

3) *Translatio Catharinae Nicolao Ragvaldi* 1489. (Script. rer. Suecicarum med. aevi III: 2, S. 268—275.)

4) S. 274: Naer Te Deum var aendat, böriadhe Bröderna Off. S. Catharinae. Een stoor dhel af the messone sångz in discantu in nova mensura.

5) S. 274: Effter thet Credo in maessone lycktades in Discantu, stegh verduger Fadher Biscop Henrik uppå praedikostolen. Sedan sångs Offertorium in discantu.

6) S. 273: Tha the lychtadhe Sequentiam började Discantores siunga flere Tenores in nova mensura.

Die Bemerkung Mankell's in »Musikens historia« (Örebro 1864) II, S. 235, nach welcher »Figural-Musik im 13. Jahrhundert in Linköping eingeführt« wurde, stützt sich auf eine falsche Angabe bei Hülphers: *Historisk afhandling om Musik och instrumenter* (Westerås 1773) S. 177: »In Bischof Rhezelii Episcopia pag. 152 wird etwas aus dem Statut des Bischofs Heinrich im Jahre 1272 mit der Inscription: *Ordinatio Chori committitur Scholastico*, mitgeteilt, woraus man sehen kann, in welchem Wert die Musica figurativa damals in der Schule Linköpings gehalten wurde«. Ich verstehe nicht, wie diese Stelle des Statutes Veranlassung zu einer solchen Annahme geben kann. Gehen wir zu der Originalquelle: Rhezelius, *Episcopia Sviogothica* (Linköping 1752), so finden wir S. 152 § V bei der Erwähnung des Schulwesens im Bischofstum Linköping folgende Bemerkung über die Musikpflege der Schule:

»Hier darf man nicht unbemerkt lassen, daß das Meiste und Vornehmste, was man dazumal in der Schule Linköping's vorhatte, Gesang war, *Musica Figurativa*, damit nicht nur geschickte Altaristen, Meßpriester bei den vielen Altären des Domes heran gebildet wurden, sondern auch, damit der Chorgesang immer im Stand gehalten werden sollte. Wie streng es mit der Erhaltung des Chores genommen wurde, und daß es dem Scholastico zukam, darüber Aufsicht zu üben, kann man deutlich aus dem Statut des Bischofs Heinrich I. 1272 ersehen.«

Dieses Statut kann unmöglich ein anderes sein, als das später im *Diplomatarium Suecanum* (Holmiae 1829) I, S. 463, Nr. 561 abgedruckte. Aus diesem erhalten wir aber nur Bericht von dem Chordienst, daß es zwei Chöre gab, einen großen und einen kleinen, die verschiedenen Verrichtungen oblagen, und daß Strafen beim Ausbleiben vom Chore festgestellt waren. Rhezelius will auch mit dem Statut nur zeigen, wie strenge Zucht im Chor gehalten wurde. Die Figural-Musik ist ein Zusatz vollkommen ohne Beweis.

Ein ähnliches Statut wie das für Linköping wurde am 12. Mai 1298 für Upsala angefertigt: *St. statutum quoad chorales quomodo se habere et servire in choro una cum suis declarationibus*[1]). Die Bestimmungen sind ungefähr dieselben, wie die für Linköping; es werden nur die verschiedenen Strafen beim Ausbleiben vom Chore weitläufiger behandelt. Der Chorhalt ist hier auch größer. Einmal wird besonders das »Einstimmigsingen mit Orgel« erwähnt: »*Cum organum dicitur cantores unam oram levent*«.[2])

Weitere Notizen über die mehrstimmige Musik, sowie die außerkirchlichen Lieder selbst, die im Mittelalter gesungen wurden, erhalten wir erst im 16. Jahrhundert. Die Kenntnis der Mensural-Musik muß noch

1) Dipl. suec. II, S. 260. 2) A. a. O., S. 262.

im 16. Jahrhundert sehr beschränkt gewesen und in der Kirche erst am Ende des 17. Jahrhunderts vollständig durchgeführt worden sein.

Um die Musikpflege in den Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts zu verstehen, müssen wir zuerst an die Schulordnungen gehen.

In der ältesten Schulordnung von 1581 erfahren wir Folgendes über die Musik [1]):

Strax effter måltijdh ifrå thet tolff slår in til itt slår, skola allesammans som lyda til then andra tridie och fierde kretzerna, öffuas in Musica, bådhe Chorali och Figurativa. Icke at the allenast siunga ex usu, uthan at the ock på samma tijdh worda underwijste in Rudimentis Musicae. Och skall thenne timen brukas til sång, icke Måndagen allenast, uthan ock så alla the andra dagarne j wekonne.

Sofort nach der Mahlzeit von 12—1 Uhr sollen alle, die dem 2., 3., 4. Kreis angehören, sowohl in Musica Chorali als Figurativa geübt werden. Nicht nur im Singen ex usu, sondern zugleich auch in Rudimentis Musicae. Und es soll diese Stunde nicht Montag allein, sondern auch die übrigen Tage der Woche zum Singen gebraucht werden. [2])

Am Sonntag fand ein allgemeines Verhör über die *Tropi tonorum musicalium* und *Intonationes Psalmorum*, dieses besonders für die wenig Geübten [3]), statt.

In der nächsten Schulordnung von 1611 [4]) finden wir folgende Bestimmungen für den Musikunterricht: An Provinzialschulen sollte nur in den beiden obersten Klassen Musik unterrichtet werden; in der dritten: »compendium Musices«, in der vierten »Musica Henrici Fabri« [5]).

In den Gymnasien war Musikunterricht in allen Klassen festgestellt. Die Zeit war jetzt noch 12 Uhr mittags. Die verschiedenen Fächer der Musik waren folgenderweise verteilt: 1. Klasse: Die Psalmen David's und

1) *Then swenska Kyrkoordningen*, Stockholm 1581. Neudruck in: *Handl. rör. Sveriges Hist.* II: 2 S. 162—174: *Ordning huru läsas skall i Scholerna.*

2) Man vergleiche dieses mit den Bestimmungen der Wittenberger Schulordnung von 1528: Nach mittentag hora XII sobald man in die schul khombt, soll man singen *Veni sancte spiritus*. Darnach soll die *Musica* durch den Cantor mit der *summa* und *secunda Classe* geübet werden, also dass man gegen den Festen die gesenge übersinge, aber sonst in der wochen, wenn es möglich, dass man nicht mit dem kirchengesang zu thuen hat, soll man *Artem* lernen. (Vgl. *Monumenta Germanica* ed. Kehrbach, Bd. VII. 1888. S. 426.)

3) S. 171: På Söndagen effter Afftonsongen må man förhöra, serdeles them som icke än nu mykit äro öffnade. Tropos Tonorum Musicalium och Intonationes Psalmorum oc sedan giffua them argumentum Compositionis.

4) *Lectiones et Lectionum ordo pro Scholis cathedralibus et provincialibus.* Upsaliae M.D.C. XIII. (Bibl. Ups. Rar. 10. 252).

5) Die *Musica* eines Heinrich Faber ist mir durch schwedische Bibliotheken nicht bekannt, wohl aber solche von Gregorius Faber (*Musices Practicae Erotemat. Libri* II. Basel 1553, Bibl. Upsala) und Jacob Faber Stapulensis (*Musica Libris IV demonstrata*, Paris 1552, Bibl. Upsala und Lund).

Luther's, 2. Klasse: Choralgesang wie *Kyrie*, *Venite* etc., 3. u. 4. Klasse: Antiphonen- und Responsorien-Gesang sowie mehrstimmige Gesänge[1]. Auch Sonntags fand Prüfung in der Musik statt[2].

Durch besondere Schulordnungen, die nur für ein bestimmtes Bistum verfaßt waren, lernen wir die Musikpflege an einigen Schul-Centren näher kennen. Die wichtigsten dieser Centren waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Westerås und Strengnäs. In Westerås hatte der große Johannes Rudbeckius (Bischof in Westerås 1619—1646) einen fest geregelten Schul-Unterricht geschaffen. Seine Schulordnung von 1620[3], welche bis 1649 in Westerås in Geltung war, ließ besonders der Musik hohe Pflege angedeihen. Zwei Lehrer waren für die Musik angestellt, Rektor und Konrektor, jener für die mehrstimmigen Gesänge, dieser für die Choräle[4]. Für die unteren Klassen war nur Psalmsingen bestimmt, für die höheren auch die mehrstimmige Musik. Außerdem konnten auch einige der gewandtesten Schüler für den Kirchengesang ausgewählt werden[5].

Noch bedeutender als hier ist die Stellung der Musik in der Schulordnung für Strengnäs 1626[6]. Da finden wir genau bestimmt, was in jeder Klasse gelesen werden sollte. Das Singen schwedischer Psalmen begann schon in der ersten Klasse, in der zweiten die Anfänge der Musiktheorie, in der dritten *Kyrie* und *Responsoria*, und in der vierten der mehrstimmige Gesang[7]. Am Sonnabend fanden Vorübungen für den Sonntags-Gottesdienst[8] statt.

Von besonderer Wichtigkeit für das ganze 17. Jahrhundert wurde die

---

1) A meridie 12 hora, Musicam excercebunt: in prima classe Psalmos Davidis et Lutheri, praesente illius classis Collega. In secunda cantum choralem; ut Kyrie, Venite etc. praesente Etymologo. In terzia et superioribus Antiphonas, Responsoria et cantum figuratum praesente Rectore, Conrectore vel supremo Collega per vices.

2) Die Sabbati. 12 Hora. Fit examen Musices et Cantus, qui exercebitur festo sequente, per hebdomadarium.

3) Handschr. in Westerås Gymnasii Arch. Gedruckt in P. E. Thyselius: *Bidrag till Sv. Kyrkans o. Läroverkens Hist.* Stockholm 1848, S. 4—27.

4) S. 15, Cap. V. *De Cantoribus*: Rectores Cantus, Rector scilicet ejusdemque Con-Rector cantum in Schola Gymnasio et templo dirigant, Rector ipse potissimum Figuratum alter vero Choralem.

5) S. 5. Hora 12: Musicam docent et exercent Collegae et Rectores Cantus. Ne non se turbent in inferiori Schola, inferiores classes triduo psalmos canunt, superiores reliquo triduo. Figurata vero in superiori Schola exercebitur. Peritiores in Musica piis cantionibus in templo Dei laudes celebrant, presente aliquo Lectorum.

6) *Constitutiones Collegii Strengnensis.* Gedruckt in P. E. Thyselius: Handl. rör. Sv. Kyrkans och Läroverkens Hist. II: 1841. S. 79—103.

7) I Classis: In Exercitiis 4° Psalmos Svecicos vulgares canere. II Classis: In Praeceptis 3° Initia Musicae et tonos. III Classis: In Exerc. 4° Kyrie et responsoria canere. IV Classis: In Praecep. Musicae Figurativae praeceptorum cognitionem et usum.

8) S. 86. Die Saturni. Post meridiem 12ª exercebuntur in iis, quae cantari debent, tam sub precibus ejusdem diei, quam futuri Dominici.

allgemeine Schulordnung vom 7. August 1649[1]). Auch die Musik bekam hier feste Bestimmungen. Die Verordnungen für Strengnäs sind nun näher präzisiert und erweitert.

Für die Trivial-[Provinzial-] Schulen bestanden folgende Bestimmungen:

I Classis: In studio Musices vocum intervalla discent in lineis et Psalmos aliquot sveticos faciliores ac maxime usitatos canere.

II Classis: In studio Musices Tonos, ut vocant, et Kyrie canere discent una cum psalmis sveticis pluribus. Cantus insuper figurati, seu harmonici fundamenta prima ii iacient quibus vox suffragatur.

III Classis: Ut ratio vocis fert, quidam cantus tantum choralis, nonnulli figurati quoque exercitia continuabunt.

IV Classis: Musices exercitia hic ut in superiori classe continuanda, et propositis Musicae praeceptis necessariis perficienda.

Hora XII semper canendo.

Über den Musik-Unterricht an Gymnasialschulen sind keine besondere Bestimmungen getroffen, die allgemeinen Verordnungen über den Musik-Unterricht lassen uns besser als alle anderen einen Blick in die Musik-Übung werfen:

Cap. XVI. De exercitio Musices (S. 166).

In classibus inferioribus adsuefaciendi diligentius sunt pueri, ad rite canendo psalmos et hymnos sveticos in ecclesia vulgo usitatos, videndumque ut non cantum sive modos tantum, sed et verba ipsa atque sententias recti et emendate, non, ut saepe fieri solet, secus proferant.

In superioribus classibus, Musices praefectus cantum choralem (ut vocant) et figuralem, prout cujusque fert indoles et profectus, diligenter urgebit, neque tamen ad figuralem praesertim quempiam contra naturae inclinationem coget. Moderator cantus choralis erit vel conrector vel quilibet praeceptorum, aut si illis vox idonea non sit, eligetur idoneus ex suprema classe.

Cantus figuralis moderator erit praeceptorum aliquis aut alius artis sciens. Et quum frequenter hactenus in scholis et gymnasiis per musicam adoloscentes ab aliis bonis exercitiis abducti fuerint, cavendum erit in posterum, ne horae aliis destinatae canendo conterantur. Item ne pueri ac adolescentes ad convivia et compotationes a Praeceptoribus aut moderatoribus cantus ducantur.

Unter den Büchern, die in den Gymnasien gelesen werden konnten, wird für Linköping ein »Liber cantus Figurati seu harmonici« [ohne Autor] erwähnt (S. 196).

Daß an diesen Statuten noch 1683 im wesentlichen keine Änderungen eingetreten waren, beweist u. a. eine Schulordnung aus Åbo[2]). Es heißt hier unter den »Monita necessaria«:

---

1) *Drottning Christinas skolordning af d. 7. Aug. 1649* (Ms. in Strängnäs). Gedruckt in Thyselius, Handl. II, S. 104—198.

2) *Methodus informandi in Paedagogiis tam ruralibus quam urbicis Nec non Scholis Trivialibus, Per Diocesim Aboensem.* Aboae 1683 (Bibl. Upsala Rar. 10. 252).

Hora 12. exercebitur cantus, verum qui choralem callent, et voce non pollent, ut in figurativo exerceri possint, praeparent sese ad ea, quae hora 1. proponuntur.

Suchen wir nun aus den hier gegebenen Auszügen der Schulordnungen vom Jahre 1581 bis 1683 einige allgemeine Grundzüge der Musikpflege dieser Zeit zu fassen.

Eine durchgehende Scheidung wird zwischen Choral- und Figuralmusik gemacht. Zu der ersteren gehörten: Antiphon, Responsorium (Kyrie, Venite etc.), Psalmen, sowie Intonationen. Die Arten des Figuralgesanges sind schwerer auseinander zu halten. Nur die Schulordnung von 1649 erwähnt *Cantus figurati seu harmonici fundamenta.* Mit den letzteren könnten die mehrstimmigen Note gegen Note gesetzten Gesänge, mit den ersteren die rein polyphonen Lieder gemeint sein. Daß diese beiden Arten in Schweden früh vorgekommen sind, wird die weitere Darstellung zeigen. Welche Art von Psalmen eigentlich gemeint ist, bleibt etwas im Dunkel. Die Schulordnung von 1611 erwähnt diejenigen David's und Luther's. Die Psalmen David's könnten überhaupt recitativisch (accentisch) vorgetragen werden. Das Wort Psalm wäre also nur in altchristlicher Bedeutung gebraucht. Die lutherischen Psalmen sind wahrscheinlich die durch Luther eingeführten Kirchengesänge: Psalm also in der späteren übertragenen Bedeutung von Kirchenlied. Die Schulordnungen 1626 und 1649 sprechen nur von *Psalmi svetici* oder Kirchenliedern in schwedischer Sprache. Die Gesänge in schwedischer Sprache wurden erst allmählich in die Kirche eingeführt. Im 16. Jahrhundert überwiegen die lateinischen und erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts werden die schwedischen in den handschriftlichen Gesangbüchern bevorzugt. In den gedruckten waren schon am Anfang des Jahrhunderts die schwedischen Übersetzungen am zahlreichsten.

Um zu verstehen, wie der Musikunterricht war, wollen wir einige handschriftliche Arbeiten über Musiktheorie aus der Mitte des 17. Jahrhunderts näher ansehen. Es sind uns deren zwei aus dem Bistum Skara überliefert. Die erstere, in lateinischer Sprache verfaßt[1]), trägt den Titel:
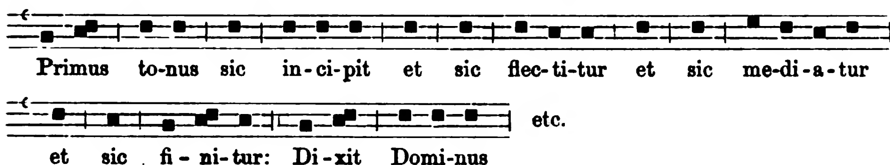
Libellus Musicus in quo praecipue Tonorum ratio proponitur videlicet Ambitus et Tropi Tonorum. Intonationes Psalmorum et formulae versuum in Responsoriis et Introitibus Missarum, et deinde modus canendi Venite per omnes Tonos.

Es werden uns also hier die Prinzipien des Choralgesanges dargelegt. Nach einigen einleitenden Bemerkungen über die Musik im allgemeinen beginnt:

1) Ms. Mus. Nr. 5. Bibl. Skara. (Da eine Numerierung der Handschriften fehlt, gebe ich die Nummer nach der Ordnung im gedruckten Katalog von Luth, Skara 1830, S. 601.) Das Titelblatt lautet: Possessorem huius libri me Jacobum Jonae Bellandrum esse fateor quem mihi comparavi 13. Septembris An. 1661.
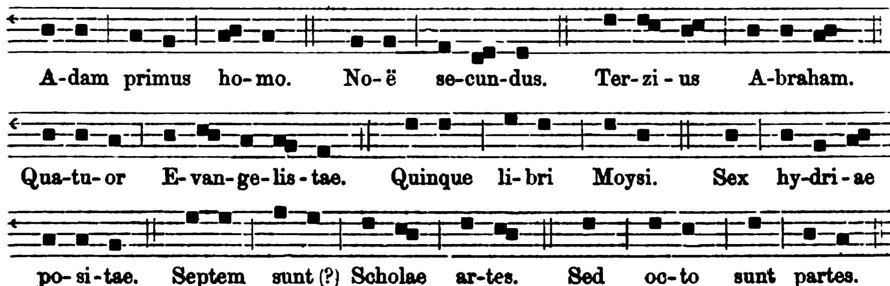
I. Exercitium vocum musicalium sine mutatione. Es sind nur einige Vorübungen im Singen.

II. Sequuntur Ambitus Tonorum et Intonationes Psalmorum. Einen Einblick in die Lehrweise der Schule bekommen wir hier, indem die einzelnen Recitations-Formen bei Initium, Mediatio und Finalis zuerst singend eingeübt werden. So beginnt der erste Tonus folgenderweise:



Dasselbe wiederholt sich bei den anderen Toni.[1])

III. Tropos singulorum Tonorum. Besonders von Interesse ist hier eine einleitende *Formulae versuum Responsoriorum per omnes tonos:*



Die Formel ist ein Überrest aus einer Gruppe von Volksliedern, die uralt zu sein scheint. (Einen Umriß der Geschichte dieser Lieder gab O. Fleischer in den Sammelbänden der IMG. I, S. 18 ff.) In Deutschland erscheint eine Form in Frage und Antwort folgenderweise[2]):

1. ‚Guter Freund, ich frage Dich.'
›Bester Freund, was fragst Du mich?‹
‚Sag mir mal das Erste!'
›Eins und Eins ist Gott allein,
Der da lebt, der da schwebt
Im Himmel und auf Erden.‹

2. ‚Guter Freund, ich frage Dich.'
›Bester Freund, was fragst Du mich?‹
‚Sag mir mal das Zweite!'
Zwei sind Tafeln Mosis.
Eins und Eins ist Gott allein etc.

So geht es weiter mit den Fragen bis 12, wo alle die übrigen Zahlen aufgezählt werden:

Zwölf sind Apostel
Elf tausend Jungfrauen
Zehn Gebote Gottes
Neun Chör der Engel
Acht Seligkeiten
Sieben Sacramente
Sechs Krüg mit rothem Wein,
Fünf Wunden Christi,
Vier Evangelisten,
Drei Patriarchen,
Zwei Tafeln Mosis,
Eins und Eins ist Gott allein,
Der da lebt, der da schwebt
Im Himmel und auf Erden.

1) Es war dieses im Mittelalter die allgemein übliche Singweise.
2) Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III, Leipzig 1894, Nr. 2131 ff.

Am nächsten verwandt mit unserer Tonformel ist ein deutsches Studentenlied des 18. Jahrhunderts: »Die Horae, wie sie im Studentenchor zur Abendzeit abgesungen werden. In bekannter Melodie«[1]. Der Kürze wegen gebe ich die Ausdeutung der Zahlen:

Duodecim Apostoli, Undecim discipuli, Decem sunt praecepta, Novem Musae, Octo sunt partes, Septem artes, Sex hydriae positae Canae Galileae, Quinque libri Mosis, Quatuor Evangelistae, Tres sunt Patriarchae, Abraham Isaak und der kleine Jakob. Duae tabulae Mosis. Unus est Oeconomicus qui regnat super ancillas in culina nostra.

In einem kleinen Fragment dieses Liedes bei den heutigen Griechen wird sogar die achte Kirchentonart erwähnt[2].

Ἕνας μόνος ὁ Θεός
δύο ἡ Παναγία
τρία ἡ ἁγία τριάδα
τέσσαρ εὐαγγελίσται . . .

ὀκτὼ ἤχους ψάλλομεν[3]
ἐννεα τὰ ταγμαται . . .
δώδεκ' οἱ απόστολοι κ. τ. α.

IV. Modus canendi versiculos in Templo.
V. Modus canendi Benedicamus in diebus Domin.
VI. Venite per omnes tonos.
Hiernach folgt: Ad Magnificat und einige der bekanntesten Hymnen.

Wenn diese Schrift nur als eine praktische Anweisung in der Psalmodie anzusehen ist, hält sich die zweite an die Theorie und erklärt die Anfangsgründe der Musik. Diese letztere, schwedisch geschrieben, liegt teilweise in zwei Abschriften derselben Hand vor; die erste in Ms. Mus. 3. Bibl. Skara, wo die Handschrift schon mit den Erklärungen über die Pausen schließt, die zweite vollständige in Ms. Mus. 6 derselben Bibl. Hier hat die Arbeit die Überschrift:

Ratio canendi praescripta Rudbero Juniori Lyrestadiensi[4]. Auf dem nächsten Blatt folgt der schwedische Titel, der mit Ms. 3 gleich lautet:

Att lära medh en snarheet uthan widlöfftig omgång att sjunga, går man strax till sielffwa öffningen, Eller Praxin allenast Nogott bör i förstone achtes och observeras. [Um schnell ohne weitschweifige Erklärungen singen zu lernen, geht man sofort an die Übung oder Praxis; nur etwas muß vorher beachtet und observiert werden.]

Die einzelnen Kapitel behandeln hier: 1. Pausen, 2. Taktarten, 3. Gesangsarten, 4. Noten, 5. Skalen, 6. Claves, 7. Intervalle, 8. „Triplen".

Für uns wichtig ist hier überhaupt nur Kap. 3:

1) Studentenlieder eines unglücklichen Philosophen Florido, gesammelt von C. W. K. 1781, S. 72.

2) D. H. Sanders, Das Volkleben der Neugriechen. Mannheim 1844, S. 328.

3) Die heutigen Griechen nennen ihre Tonarten *ἤχους*. Man kann daher das Ganze wörtlich mit »acht Kirchentonarten« übersetzen.

4) Am Ende der Abhandlung steht: *Jonas Jonae Rudberus Anno 1646.*

Cantus eller Sången är tveggirhanda slagh: *Coralis* och *Figuratirus*.

Coralis är det som dageligen brukas, och siunges aff *Choris in Ecclesia* och noterna effter hvilka han besynnerligen på latin siunges äro (af) it slagh och effter them siunges i församblingen *Antiphona* och *Responsoria*.

Figurativus är, hvilka noter bestå aff åtskilliga *figuris* och ther effter siunges discant (*bis cantus* dubbel sång) [sic!] effter likliget (?) är i förstone siunges *bicinia* och sedan *tricinia*.

Cantus oder Gesang hat zwei Arten: *Choralis* und *Figurativus*.

Choralis ist der, welcher täglich angewendet u. von *Choris in Ecclesia* gesungen wird; die Noten, nach welchen er besonders lateinisch gesungen wird, sind von einer und derselben Art; nach diesen werden *Antiphona* und *Responsoria* von der Gemeinde gesungen.

Figurativus ist der, bei welchem die Noten aus verschiedenen *Figuris* bestehen, und danach wird *Discant* gesungen [*bis cantus*-Doppelgesang], zuerst *bicinia* dann *tricinia*.

Die Scheidung in Choral- und Figuralgesang war sowohl graphisch als rein technisch. Die erste Art bediente sich noch der Choralnotenschrift (auf 4 oder 5 Linien). In dieser Schrift waren die Antiphonen, Responsorien etc. sowie einige der älteren Hymnen notiert. Die zweite Notierungsweise bestand „in verschiedenen Figuris“, war also die Mensuralschrift. Die Erklärung der üblichen Mensuralnoten folgt danach. Diese waren: Maxima ⟦note⟧, Longa ⟦note⟧, Brevis ⟦note⟧, Semibrevis ◇, Minima ⟦note⟧, Semiminima ⟦note⟧, Fusa ⟦note⟧, Semi-Fusa ⟦note⟧. Besonders wichtig ist die Erwähnung des Discantus-Gesanges. Die Erklärung des Wortes scheint etwas gewagt, da hier *dis-cantus* ganz plötzlich zu *bis-cantus* wird. Die Auffassung des Discantus als im wesentlichen zweistimmiger Gesang geht aber deutlich daraus hervor. Eigentümlich ist es, daß neben zweistimmigem nur dreistimmiger Gesang erwähnt wird. Folgen doch weiter im Buch Bruchstücke achtstimmiger Kompositionen. Ich meine aber, daß die ganze Definition nur als eine alte Überlieferung aus dem Mittelalter anzusehen ist.

Kap. 5 über die Benennung der Töne giebt einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Solmisation. Es werden hier nämlich zwei Solmisationssysteme aufgezählt:

Latine:	ut	re	mi	fa	sol	la	si
Gallice:	bo	ce	di	ga	lo	ma	ni.

Die letztere gallische ist uns sonst nur bekannt durch David Mostard (1590—1631 Notar in Amsterdam), welcher diese Solmisation zuerst in einer jetzt verschollenen Abhandlung, *Introductio musices,* angewendet haben soll. Große Verbreitung scheint sie sonst nicht gehabt zu haben[1]). Daß sie aber hier neben der alten als eine gleichberechtigte genannt wird, macht es wahrscheinlich, daß sie in Schweden wenigstens nicht bedeutungslos war.

Am Ende des 6. Kap. befindet sich noch die alte Bemerkung: Observation om Cantu b durali och b mollari reserveras ad Praxin, das heißt: b duralis und b mollaris werden der Praxis überlassen.

1) Vgl. u. a. Georg Lange, Zur Geschichte der Solmisation, Sammelbände der IMG. I, S. 579 ff.

Wichtiger ist aber ein Schema am Ende der Abhandlung, wo zuerst die Tonarten in Solmisation gegeben werden und danach zwei nicht ausgefüllte Kolumnen von Mollis und Durus:

ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut
re	mi	fa	sol	la	si	ut	re
mi	fa	sol	la	si	ut	re	mi

etc.

Mollis:		Durus:

Eine Scheidung in Dur und Moll war gewiß nichts Neues. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird sie in der Lautenmusik gebraucht und zwar so, daß einem Stück in B durus ein solches in B mollis folgt. Am Anfang des 17. Jahrhunderts treten dieselben auch in der Theorie als zwei verschiedenen Gattungen auf, aber in der Gegenüberstellung der alten und neuen Tonarten, so wie sie hier gegeben wird, muß es uns ziemlich überraschend erscheinen. Es beweist, daß unser modernes Tonarten-System schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchgedrungen war.

Nach dieser Abhandlung folgen einige Gesänge, von denen nur eine Stimme gegeben wird:

1. Kyrie Discantus I, 8 Vocum.
2. Agnus Dei Disc. I.
3. Sanctus Disc. I.
4. Veni Domine id.
5. Domine est terra id.
6. Quam dilecta Tabernacula id.
7. Domine Deus virtutum id.
8. Gloria tibi trinitas id.
9. Quam pulchra es id.
10. Congregati id.
11. Aspiciens id.
12. Beata Christi passio id.
13. Haec est dies id.
14. Laus et perennis id.
15. Domine quinque talenta id.
16. Hodie natus est Salvator id.
17. Usibus e docto id.
18. Credo mihi bene id.
19. Sperne lucrum id.
20. Ecce Dominus venit id.
21. Adeste Musae maximi id.
22. Tulerunt Dominum id.

Später hinzugefügt:

Ecce quomodo moritur, Altus |: mus sive |: mi Chori.

Mit dieser Sammlung von Gesängen sind wir dann bei der **praktischen Musik**, die in der Schule gesungen wurde, angelangt.

Sehen wir zuerst den Choralgesang an. Die Antiphonen und Responsorien waren wohl wesentlich dieselben wie im Mittelalter. Die durch Handschriften am häufigsten bezeugten gehören der Weihnachts- und Osterfeier an. Die Hymnen, welche in der Schule am Anfang des 17. Jahrhunderts gesungen wurden, lernen wir durch eine Sammlung in der Gymnasial-Bibliothek von Westerås[1]) kennen. Der Titel ist:

Hymni Svetici tum latini in schola Calmariensi usitatissimi.

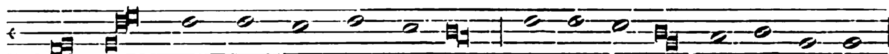
1) Sign. B. e. 30. *En Sång-och Notbok hvaruthi författas åtskilliga wackra Melodier och Sångstycken.* 12⁰. Enthält zuerst ein Antiphonarium. Der letzte Teil (später angebunden) ist die obenerwähnte Sammlung. Ist erst am Anfange des 19. Jahrh. nach Westerås gekommen.

Die Handschrift ist um 1620 geschrieben. Die Lieder haben meistenteils sowohl lateinischen als schwedischen Text. Die im folgenden Verzeichnis eingeklammerten lateinischen Texte fehlen in der Handschrift. Ich habe sie hinzugefügt, um die Identität mit älteren Liedern zu zeigen. Sowohl Choral- als Mensuralnotenschrift auf vier oder fünf Linien ist angewendet (hier im Verzeichnis mit Ch. 4, 5, M. 4, 5 bezeichnet.) Folgende Lieder finden sich aufgezeichnet:

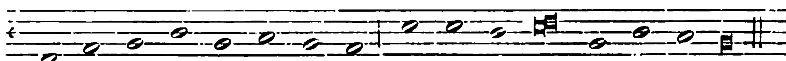
1.	Conditor alme siderum	Ch. 4.	O Skapare i himmels högdh.
2.	Verbum supernum prodiens	Ch. 4.	O Fadrens ordh af ewigheet.
3.	Vox clara ecce intonat	Ch. 4.	Then klara röst hon går nu an.
4.	Veni redemptor gentium	Ch. 4.	Werldenes frelsare kom här.
5.	[Gaude visceribus]	Ch. 5.	
6.	[A solis ortus cardine]	Ch. 4.	
7.	Immense coeli conditor	Ch. 5.	
8.	[In dulci jubilo]	M. 5.	
9.	Summae Deus clementiae	Ch. 5.	
10.	Fit porta Christi pervia	Ch. 5.	Ett underligit Werk är sport
11.	Te lucis ante terminum	Ch. 5.	Tu som ljuset haffver förlänt
12.	Agnus Dei potentiae	Ch. 4.	Gudh uthi thin stora krafft
13.	Christe qui lux es et dies	Ch. 4.	Christus som ljus och dagen är
14.	Aeterna Christi munera	Ch. 4.	
15.	[Ex more docti mystico]	Ch. 4.	Af rätt Christelig willia.
16.	Audi benigne conditor	Ch. 4.	Höör wår böön o skapare.
17.	Clarum decus jejunii	Ch. 5.	Skriften lärer oss uppenbar.
18.	Jesu quadragenariae	Ch. 5.	Jesu Christe Guds son
19.	Pangue lingua gloriosi proelium	Ch. 5.	Nu will jagh beskriffwa.
20.	[Aeterna regi gloriae]	Ch. 5.	Låter oss nu Christum försann.
21.	Vexilla regis prodeunt	Ch. 5.	Seger boneret frambärz nu.
22.	Corde natus ex parentis	Ch. 5.	
23.	Rector potens, verax Deus	Ch. 5.	
24.	Aufer immensam	M. 5.	
25.	[O lucis creator]	Ch. 5.	O Herre Gud som allting skoop.
26.	Hoc te surgentes vigilemus	Ch. 5.	
27.	Serva deus verbum tuum	Ch. 5.	Bewara oss Gudh uthi thin ordh.
28.	[Aeterne rex altissime]	Ch. 5.	Thu som wår ewige Konung äst.
29.	Festum nunc celebre	Ch. 5.	I thenne högtijdh frögde sigh.
30.	Veni sancte spiritus	Ch. 5.	
31.	O lux beata Trinitas	Ch. 5.	
32.	Deus creator omnium	Ch. 5.	
33.	Beata nobis gaudia	M. 5.	Wi begå nu then hugnelig tid.
34.	Sancti spiritus adsit	Ch. 5.	Then helga Andas nåd gifwe oss.
35.	Gaude visceribus	Ch. 4.	Gläd tigh tu helga Christenhet.
36.	Parvulus nobis nascitur	M. 4.	I dagh födde en jungfru reen.

Wie wir sehen, kommen hier fast nur solche Lieder vor, die schon im Mittelalter allbekannt waren. Auch stellen sich alle als später in die lutherische Kirche übergangen heraus. Ihre genaue Übereinstimmung mit den mittelalterlichen Weisen beweist auch, wie treu man an der Tradition

festhielt. Von der Entwickelung der Mensural-Musik in Schweden können sie auch Zeugnis ablegen. Fast alle in Schweden aus dem Mittelalter überlieferten Melodien haben die Choral-Notation auf vier Linien; von unseren Melodien haben elf Stück daran festgehalten. Im 16. Jahrhundert kam allmählich die fünfte Linie hinzu, und unser Manuskript zeigt hauptsächlich (in 21 Stücken) diese Notierung. Die Mensuralnoten kommen nur bei vier Melodien vor und zwar bei einer Melodie auf vier, bei dreien auf fünf Linien. Die Mensuralschrift für die streng kirchlichen Melodien ist im 16. Jahrhundert noch sehr beschränkt. Die erste mit dieser Notation ist das Symbolum Nicaenum: *Credo in unum Deum* etc. Allmählich erhalten aber auch die anderen Melodien ein mensuriertes Aussehen. Der gewöhnliche Vorgang ist hier, daß die schwarze Choralnote durch eine viereckige (beim Schreiben runde) Mensuralnote ersetzt wird. Die gebundenen Choralnoten werden zu Ligaturen. In unserer Sammlung finden wir hierfür ein Beispiel in Nr. 36:

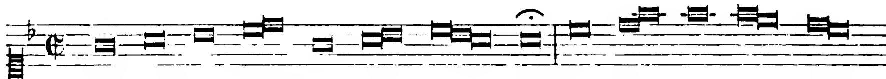


Wij be-gå me then hu- gne- lig tidh. Gudh Fa-der gaf af högden nidh

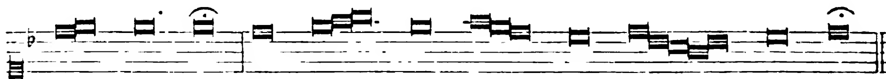


Hugsva - la-ren then hel-ga And U - thi A - post - lar- nes för-stånd.

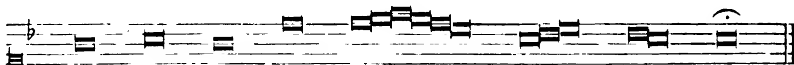
Für die im Mittelalter beliebtesten Melodien blieb man bis zu Ende des 17. Jahrhunderts bei der traditionellen Choralnotierung. Ein völliger Durchbruch der Mensuralschrift trat erst mit der Choralrevision 1697 ein. Die einfache Choralnote wird aber hier von einer Brevis ersetzt. Als Beispiel setze ich den bekannten Hymnus *A solis ortus cardine* Nr. 122 nach Choral-Psalmbuch 1697 hierher:



Wij lof-wom Christ en Ko - nung båld/Af Sol - sens up - gång



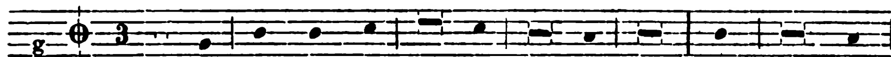
är hans wåld Alt uth så wijdt som jor - den är.



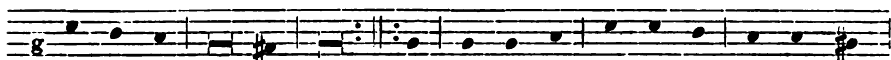
Han föd - des af een jung - fru skär.

Dreitakt kommt selbstverständlich nur in der Mensuralschrift vor. Eine Anlehnung an die Choralnotenschrift oder vielmehr an die ältere Men-

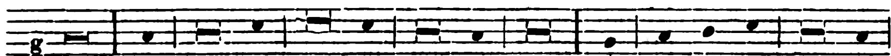
suralschrift ist nur vereinzelt zu finden. Eine solche treffen wir bei einer der ältesten Überlieferungen der Melodie zu »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«:



Al - le - nas - te Gudh i him-mel - rijk Ware loff och
Som han haff- ver gjordt i jor - de - rijk I thes - sa



prijs för all sijn nå - de,
nådh- e - li - ga da - ga. På ior- den är kommen stor glä-die och



frid Men - ni-skian må wel gläd-jas widh Guds ynnest och god-ha



wi - li - a.[1]

Sowohl Noten als Tempo-Bezeichnung deuten hier auf eine mittelalterliche Vorlage. Auch der schwedische Text will rhythmisch nicht recht passen.

Die übrigen mensurierten Melodien unserer Kalmarlieder: Nr. 8, 24, 36 sind aller Wahrscheinlichkeit nach gedruckten Gesangbüchern entlehnt. Nr. 8 und 24 sind schon von Anfang an mensuriert in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Schweden herüber gebracht. Sie zählen also nicht zu den eigentlichen mittelalterlichen Hymnen.

Mit Ausnahme dieser Lieder gehören alle zu den rhythmisch unbebestimmten Choralgesängen. Daß mit den in den Schulordnungen vorgeschriebenen Übungen »in Chorali« gerade solche Lieder gemeint sind, wird dadurch wahrscheinlich, daß sie in fast allen Hymnen-Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts in Choralnotenschrift überliefert sind. Auch ihre allgemeine Beliebtheit sowohl innerhalb als außerhalb der Kirche spricht für ihre Aufnahme in die Schule. Die erste Art von Schulgesängen unterscheidet sich also nicht speziell von den rein kirchlichen. Sowohl inhaltlich als formell zeigen sie sich wenig charakteristisch.

Gehen wir aber nun zur anderen Art, dem Figuralgesang, über, so wird uns sofort sein streng schulmäßiger Inhalt ins Auge fallen. Lieder nicht für Schüler, sondern von den Schülern selbst verfaßt, werden wir sie

1) *Svensk Psalmbok ifrån år 1675*, Fol. 3. Ms. in Kgl. Bibl. Stockholm, Geschenk von A. B. Rappe.

kennen lernen. Das Charakteristische der »Figuralmusik« war nach der Skara-Handschrift, daß sie »in verschiedenen Notenfiguren« notiert und oft *in discantu* zwei- oder dreistimmig gesungen wurden. Es gehören also die streng mensurierten und die mehrstimmigen Lieder hierher. Glücklicherweise ist uns eine nicht geringe Anzahl solcher Lieder in Druck und Handschrift überliefert. Die erste und wichtigste Sammlung, die uns einen Blick in die Musikpflege des Mittelalters gestattet, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einem finnischen Edelmann herausgegeben. Im 17. Jahrhundert erlebte sie noch zwei neue Auflagen, von welchen die erste durch mehrere Lieder bereichert war. Im 18. Jahrhundert kamen dazu zwei andere Auflagen mit einer Auswahl der damals beliebtesten heraus. Neben diesen Drucken ist uns eine ganze Reihe handschriftlicher Aufzeichnungen dieser Schulgesänge aus verschiedenen Gegenden, die Zeit von 1450—1840 umfassend, überliefert, was uns zeigen kann, wie groß ihre Pflege in Schweden und Finnland war.

Gehen wir nun zu einer bibliographischen Übersicht der Quellen über, so ergiebt sich von selbst die Teilung in gedruckte und handschriftliche Schullieder.

I. Gedruckte Schullieder:

1. **Piae Cantiones** ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum, in Inclyto Regno Sueciae passim usurpatae, nuper studio viri cuiusdam Reverendiss: de Ecclesia Dei et Schola Aboënsi in Finlandia optime meriti accurate amendis correctae, et nunc typis commissae, opera Theodorici Petri Nylandensis. His adiecti sunt aliquot ex Psalmis recentioribus. Imprimebatur Gryphiswaldiae per Augustinum Ferberum. [Letzte Seite:] Anno 1582. 12°.

Die mir bekannten Exemplare befinden sich in folgenden Bibliotheken: Kgl. Bibl. Stockholm, Univ. Bibl. Upsala, Lund, Stifts-Bibl. Linköping, Gymnasial-Bibl. Wexiö, Skara.

Die Dedication an Christian Horn, Baron zu Aminna (Åminne) ist „Rostock d. 23. Mai 1582“ datiert.

Im Vorwort erhalten wir nicht unwesentliche Berichte über die Musikpflege in Schweden und Finnland. Seit Alters her hatten besonders die Bischöfe und die Leiter des Staates es sich angelegen sein lassen, die Musik und die übrigen Künste zu fördern.[1]) Die Sammlung soll Zeugnis dafür geben, wie groß die Musikpflege war. Der Gebrauch dieser Lieder war weit verbreitet nicht nur in Finnland, wo solche Gesänge besonders in Åbo reiche Pflege genossen, sondern auch in ganz Schweden. In Åbo waren sie von den hervorragendsten Männern durchgesehen und gebilligt worden.[2])

1) Fol. 3: Semper sapientes gubernatores et pii Episcopi una cum caeteris artibus Ecclesiae necessariis etiam Musicae studia foverunt et sedulo conservaverunt.

2) Fol. 5: Cum vero usus talium Cantilenarum non sit exiguus: cumque non solum

Gehen wir zu den Liedern selbst über. Der Herausgeber teilt sie in 11 Gruppen: I. Weihnachts-, II. Oster-, III. Pfingstlieder, IV. Lieder über die Dreieinigkeit Gottes, V. Abendmahlslieder, VI. Betlieder, VII. Von der Unbeständigkeit alles Irdischen, VIII. Schullieder, IX. Lieder von der Eintracht, X. Historische Lieder, XI. Frühlingslieder.

Auf diese Gruppen sind die Lieder folgenderweise verteilt:

I. Cantiones de Nativitate Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi:

1. Angelus emittitur, ave dulce
2. Salve flos et decor Ecclesiae
3. Puer nobis nascitur, rector
4. Verbum caro factum est
5. De radice processerat
6. Congaudeat turba fidelium
7. Ave maris stella lucens miseris
8. Laetetur Jerusalem, Sion plauda
9. Personent hodie vocas puerulae
10. Psallat scholorum concio, in hoc
11. Ave maris stella divinitatis cella
12. Dies est laetitiae in ortu regali
13. Ecce novum gaudium ecce
14. Resonet in laudibus, cum jucundis
15. In dulci jubilo, Nu siunge wij ïo ïo
16. Omnis mundus jucundatur
17. Florens juventus virginis
18. Laus virgi nati sonat
19. Unica gratifera legis veteris
20. Psallat fidelis concio

Sequuntur Cantiones duarum et quatuor vocum:

21. Paranymphus adiens Vox I, II
22. Ad cantus laetitiae Vox I, II
23. Puer natus in Bethlehem T. B.
24. Gaudete, gaudete, Christus est natus C. A. T. B.

II. De Passione Domini nostri Jesu Christi:

25. Author humani generis
26. A dextris Dei Dominus

De Resurrectione:

27. Christus pro nobis passus est
28. Amoris opulentiam Christus
29. Jesus humani generis.

Sequuntur melodiae trium et quatuor vocum:

30. Cedit hyems eminus, surrexit C.T.B.
31. Aetas carmen melodiae C.T.B.
32. Jucundare jugitur C.T.B,
33. Jesu dulcis memoria C.A.T.B.

III. In festo Pentecostes:

34. Quando Christus ascenderat.

IV. De Trinitate:

35. Benedicite tres personas
36. Bene quondam dociles Scholares
37. Triformis relucentia abundat.

V. De Eucharistia:

38. Divinum mysterium modo
39. Jesus Christus nostra salus

VI. Cantiones precum:

40. O rex coelorum Domine
41. O Christe Rex piissime
42. Ave rex regum omnium
43. Parce Christe spes reorum Vox I, II

---

in Scholis, verum etiam alias in Inclyto Regno Sueciae Patria mea carissima passim usurpantur, eademque insuper opera Magnificorum et Illustrium virorum in Civitate Aboënsi nuper revisae et approbatae sint.

VII. De fragilitate et miseriis humanae conditionis:

44. Vanitatum vanitas, omnia
45. Insignis est figura quam
46. Mirum si laeteris, dum ex
47. O mentes perfidas et linguas
48. Nunc floret mendacium
49. Mundanis vanitatibus
50. In hoc vitae stadio
51. Honestatis decus iam mutatur
52. Scribere proposui de contemptu
53. Iam verus amor expiravit
54. Mars praecurrit in planetis
55. Invaluit malitia, iam hora
56. Cum sit omnis caro foenum
57. Jeremiae prophetiae stylus

VIII. De vita scholastica:

58. Castitatis speculum Scholares
59. O Scholares discite, auribus
60. Scholares convenite, libenter
61. Disciplina filius ait imperterrito
62. Olla mortis patescit quam vidit
63. In stadio laboris current
64. Schola morum floruit
65. Sum in aliena provincia
66. O Scholares voce pares
67. Regimen Scholarium Vox I, II

IX. De Concordia:

68. O quam mundum, quam iocundum
69. Laetemur omnes socii

X. Historicae Cantiones:

70. Zachaeus arboris ascendit Vox I, II
71. Homo quidam rex nobilis
72. Ramus virens olivarum.

XI. De Tempore vernali Cantiones:

73. In vernali tempore
74. Tempus adest floridum.

Wie wir schon aus dem Titel der Sammlung ersehen können, kommen außer den eigentlichen Schulliedern auch einige Psalmen vor. Welche von den oben erwähnten Liedern als Psalmen zu betrachten sind, können wir nur durch Vergleich mit den ersten Psalmen der lutherischen Kirche in Schweden kennen lernen. Von den Liedern der Sammlung kommen in schwedischer Übersetzung folgende in dem jetzigen Psalmbuch von 1819 vor:

3. Puer nobis nascitur (Vgl. Puer natus in Bethlehem).
12. Dies est laetitiae, Ps. Nr. 60.
14. Resonet in laudibus, Ps. Nr. 61.
23. Puer natus in Bethlehem, Ps. Nr. 67.
33. Jesu dulcis memoria, Ps. Nr. 157.
39. Jesus Christus nostra salus, Ps. Nr. 152.

Andere Psalmen, die seit der Psalmbuch-Revision 1819 verschwunden sind, aber noch in dem vorherigen alten Psalmbuch von 1695 vorhanden waren, sind:

15. In dulci jubilo A. Ps. Nr. 130.
27. Christus pro nobis passus est A. Ps. Nr. 169.

Von den übrigen Liedern lassen sich folgende als deutsche erkennen:

4. Verbum caro factum est, Daniel[1] IV, S. 257. Mone[2] II, S. 80.
6. Congaudeat turba fidelium, Daniel IV, S. 147.
16. Omnis mundus jucundetur, Daniel I, S. 329.

---

1) Herm. A. Daniel, *Thesaurus hymnologicus* I—V, Halle 1841—55.
2) F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Freiburg I—III, 1853—55.

30. Cedit hyems eminus, Daniel I, S. 342.
34. Quando Christus ascenderat, Wackernagel[1]) I, S. 281.
38. Divinum mysterium, Mone I, S. 305.

Zwei andere Lieder, welche dieser Sammlung angehören, sind Psalmen geworden.

Das eine Lied Nr. 71 »Homo quidam rex nobilis« war schon vorher im 15. Jahrhundert in schwedischer Übersetzung vorhanden und 1515 in Sonderausgabe gedruckt (siehe später). Von hieraus wurde es in die Psalmbuchausgabe 1536[2]) Fol. 9b aufgenommen. In dem alten Psalmbuch von 1695 hatte es Nr. 205. Seit 1819 ist das Lied aber verschwunden.

Das zweite Lied Nr. 73 »Tempus adest floridum« kommt nach 1582 zuerst in L. Jonae Psalmen 1619 in schwedischer Übersetzung vor. Im alten Psalmbuch (1695) finden wir es unter Nr. 317, in dem jetzigen (1819) unter Nr. 494 wieder. Es ist als solches das einzige Lied der Sammlung (außer den oben erwähnten Psalmen), das in Übersetzung bis auf unsere Zeit gekommen ist.

Was die Treue der durch Theodoricus Petri überlieferten Melodien betrifft, wissen wir von den einstimmigen nichts. Die mehrstimmigen aber sind, wie er selbst in der Vorrede sagt, von einem geschickten Musiker verbessert, weil sie in ihrer ursprünglichen Form gar zu hart klangen[3]). Daß nichts von den einstimmigen Liedern gesagt wird, läßt vermuten, daß sie sich den älteren handschriftlichen Vorlagen eng anschließen. Auch die mehrstimmigen scheinen nicht allzu viel verbessert worden zu sein, wie wir später zeigen werden.

In zweiter Auflage erschien diese Sammlung unter dem Titel:

2. Cantiones piae et antiquae, veterum Episcoporum et Pastorum in Inclyto Regno Sveciae, praesertim in Magno Ducatu Finlandiae usurpatae, et primum opera viri Nobilis Theodorici Petri Rwtha | Anno 1582 typis commissae. Nunc autem sumptibus Virorum Nobilium Johannis et Bartholdi Petri Rwtha; Item Jacobi, Petri et Theobaldi Bartholdi Rwtha | fratrum, fratreliumque p. m. Theodorici Rwtha | denuo cum quibusdam marginalibus et locis S. Scripturae a viris Orthodoxis Dioecesis Wijburg: illustratae prodeunt, His accesserunt etiam Cantiones quaedam novae. Rostochii Anno M. DC. XXV. 12°.

Die Dedikation lautet:

Serenissimi et Potentissimi Regis ac Domini, Dn. Gustavi Adolphi, etc. ut et Inclyti Regni Sueciae Senatori, et Consistorii Politici Assessori Magni-

1) Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied, Leipzig I—V, 1864—77.

2) *Swenska songer eller wisor nu på nytt prentade.* Stockholm 1536. Kgl. Bibl. Stockholm.

3) Fol. 4. Quod autem attinet ad cantiones duarum, trium, et quatuor vocum, quoniam a regulis Musicorum haud parum discrepavere: eas opera et industria viri cuiusdam artis Musicae cum Theoricae tum Practicae cognitione et usu commendatissimi, ad analogias et amussas (!) recentium Musicorum revocari et examinari curavi, ut iam etiam Musicae artis peritis haud sine laude exhiberi queant.

ficentissimo, Viri nobili et Generoso Dn. Carolo Erici Ochsenstiern / Libero Baroni ad Biörnöö et Lindöö. Nec non Viris Nobilibus, Strenuis et Spectatiss: Dn. Johanni Petri ad Bergsstads. Dn. Heinrico Johannis ad Talis, Subcastellano Wiburgensi, Dn. Andreae Monacho ad Hirwisalä / pro tempore Dinatae Wålmariensi. Dn. Bartholdo Petri Rwtha / primario civi, cum tribus filiis in integerrimis Jacobo, Petro et Theobaldo Rwth / caeterisque familiae Rwthae / Dominis Mecaenatibus; et amicis plurimum colendis observandisque salutem.

Mir bekannte Exemplare befinden sich in folgenden Bibliotheken: Kgl. Bibl. Stockholm (2 Exempl.), Mus. Akad. Stockholm, Univ.-Bibl. Upsala, Lund, Stiftsbibl. Linköping, Gymnasial-Bibl. Westerås.

Es könnte vielleicht hier am Platze sein, etwas Näheres über die Familie Ruuth mitzuteilen, in soweit es bis jetzt bekannt ist[1]). Das älteste bekannte Mitglied war Jöns Jute, der aus Dänemark stammte und in Finnland im Anfange des 16. Jahrhunderts lebte. Sein Sohn Peder Jönsson Ruuth zu Borgo in Finnland wurde 1559 geadelt. Von seinen Söhnen kommen für die beiden Auflagen der Sammlung drei in Betracht: Jöns zu Bergstad, Bertil zu Wiborg und Diedric. Dieser letztere war der Herausgeber unserer Gesänge. Nach Anrep lebte er ohne Dienst und starb in Polen. Aus einem Supplikations-Schreiben, am 7. August 1591 an ihn gerichtet, erfahren wir aber, daß er eine Stellung als Sekretär bei dem König von Schweden inne hatte[2]). Seine Brüder, Jöns und Bertil, werden in der zweiten Auflage genannt. Von den drei Söhnen Bertils: Jacob, Peter und Enevold, die auch erwähnt werden, war Peter (er lebte 1598—1682) Bürgermeister in Wiborg, Enevold starb 1689. Einen Bertold Ruuth (1626 bis 1707), der sich litterarisch hervorgethan hat, erwähnt Schück[3]). In einem Liederbuche (Älfs Visbok) sollen sich einige wohlgeschriebene Dichtungen von ihm befinden.

Wie wir aus dem Titel sehen können, sind einige neue Gesänge hinzu gekommen. Von diesen gehören 11 der ersten, 4 der zweiten und 1 der elften Gruppe an, so daß wir jetzt im Ganzen 90 Lieder erhalten:

I. In natali Domini:

Hinzugekommen:

Nunc Angelorum gloria	Nr. 24[4]).	Grates nunc omnes	Nr. 30.
In natali Domini	Nr. 26.	Psallite unigenite	Nr. 31.
Puer natus est nobis	Nr. 27.	Ex legis observantia	Nr. 32.
Parvulus nobis nascitur	Nr. 28.	Joelis Prophetiae	Nr. 33.
Nobis est natus hodie	Nr. 29.	Ave funda Davidis	Nr. 34.

Parce Christe spes reorum Nr. 35.

1) Gabriel Anrep, *Svenska adelns ättar-taflor*. Stockholm 1862. III, S. 562.

2) »Potententissimi Regis Sweciae et Domini mei clementissimi inclito Secretario, antiquae et verae nobilitatis viro magistro Theodorico Petri mecaenati meo observando, dentur officiose.« Vgl. *Handl. rör. Finska kyrkan och presterskapet*. K. G. Leinberg. I, 1535—1627, Helsingfors 1892, S. 260. Supplik des Pfarrers Ericus Laurentius in Ulfsby.

3) Henrik Schück, *Svensk Litteraturhistoria*. Stockholm 1890, S. 389.

4) Nummer-Angabe nach der zweiten Auflage.

II. De Passione Domini:

Cantare cantica	Nr. 37.	Surrexit Christus hodie	Nr. 43.
Surrexit Christus Dominus	Nr. 42.	Ascendit Christus hodie	Nr. 48.

XI. De tempore vernali:

Ad perennis vitae fontem Nr. 90. C. A. T. B.

Die meisten dieser Lieder sind Psalmen. Im jetzigen schwedischen Psalmbuch kommen folgende in Übersetzung vor:

30. Grates nunc omnes, Ps. Nr. 62.
48. Ascendit Christus hodie, Ps. Nr. 115.

Im alten Psalmbuch treffen wir:

43. Surrexit Christus hodie, A. Ps. Nr. 168.

Nr. 26 »In natali Domini« war schon vor 1625 (lateinisch) in einigen schwedischen Psalmbüchern vorhanden. Zuerst in: Andelige Psalmer och Wijsor 1614[1]), dann in L. Jonae, Någre Psalmer, andelige Wijsor 1619, S. 40[2]).

Von den übrigen sind folgende deutscher Herkunft:

24. Nunc Angelorum gloria, Daniel I, S. 328.
28. Parvulus nobis nascitur, Daniel I, S. 333.
29. Nobis est natus hodie, Daniel IV, S. 260.
31. Psallite unigenito, Wackernagel I, S. 237.
42. Surrexit Christus Dominus, Wackernagel I, S. 177.
90. Ad perennis vitae fontem, Daniel I, S. 116. Mone I, S. 422.

Nr. 31 »Psallite unigenite« ist auch mit schwedischem Text versehen: Glädelijg wij nu siunga.

Die mehrstimmigen Lieder sind teilweise ganz umgearbeitet. Es hängt dieses mit dem Zweck der Neuausgabe zusammen. Die erste Auflage war wesentlich eine historische, um die Lieder vor dem Vergessen zu retten. Es lag daher dem Herausgeber besonders am Herzen, die alte Tradition zu bewahren. Die neue war für den Schulgebrauch bestimmt, und es galt die Gesänge möglichst praktisch singbar zu gestalten. Es geht dieses aus der Dedikation hervor, welche vom Rektor und Pfarrer in Wiborg unterzeichnet ist[3]). An diesen Veränderungen der mehrstimmigen Lieder sind weniger die Herausgeber Schuld, als der Cantor in Rostock, der es dienlich fand, eine Umarbeitung vorzunehmen[4]). Dieser Cantor, M. Daniel Frederici, hat sich darüber selbst geäußert in einem Briefe an die Herausgeber, welcher der Ausgabe angehängt ist. Nachdem er hier zuerst die schöne Melodik

1) Exempl. in Kgl. Bibl. Stockholm (vgl. G. E. Klemming, *Latinska Sånger*, II, S. 30).

2) Exempl. in Bibl. Upsala.

3) Wiburgi Careliorum 8. Iduum Novembris Anno M.D.C.XXV. V. Gen. N. et Sp. officiose colentes: M. H. Heinricus Martini Fattabwr Rector Scholae M. Matthias Jacobaeus Ps. Th. Prael: Wiburg.

4) Quod vero Cantiones aliquot in hoc libro nostro Antiquitatis, quo ad melodiam, mutatae inveniuntur, factum id esse ingenue fatemur, non voluntate ipsorum, quorum opera et studio hic Liber denuo in lucem prodit, sed bona intuitione Cantoris Rostochiensis, honestam igitur, apud quemque bonum hanc ob causam speramus excusationem.

der einstimmigen Lieder gepriesen hat, fährt er über seine vierstimmig arrangierten Lieder fort:

Quin imo dignus visus mihi fuit liber qui totus Harmonia quatuor vocum comptissima ac suavissima donaretur; quod fieri facile posset manente quoque in principali aliqua voce eadem, quae nunc est, melodia, vel etiam nova, si qua vetus minus commoda videretur substituta. Dabam Rostochii, ipso die Johannis Baptistae Anno 1625.

Die dritte Auflage erfolgte unter dem Titel:

3. **Piae Cantiones,** ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum, in Inclyto Regno Sueciae passim usurpatae, olim studio viri cuiusdam Reverendiss: de Ecclesia Dei et Schola Aboensi in Finlandia optime meriti accurate amendis correctae, et typis commissae opera Theodorici Petri Nylandensis. His adiecti sunt aliquot ex Psalmis recentioribus. Imprimebatur Wisingsburgi, per Celsiss: Regni Drotzeti Typographum Johannem Kankel Anno MDCLXXIX. 4⁰.

Mir bekannte Exemplare befinden sich in folgenden Bibliotheken: Kgl. Bibl. Stockholm (2 Exempl.), Mus. Akad., Univ.-Bibl. Upsala, Stiftsbibl. Linköping, Gymnasial-Bibl. Wexiö.

Die Herausgabe geschah auf Veranstaltung Per Brahe's in Wisingsborg. Da die Lieder seit längerer Zeit in den schwedischen und finnländischen Schulen gesungen wurden, aber alle Exemplare verkauft waren, hatte Per Brahe beschlossen, eine neue Ausgabe folgen zu lassen, damit solche schönen Gesänge nicht in Vergessenheit gerieten [1]).

Der Text ist hier ein genauer Nachdruck der ersten Auflage 1582 [2]). Was die Musik betrifft, so sind nur die Notenlinien gedruckt, damit die Noten schriftlich eingetragen werden könnten. Von den Exemplaren, die ich gesehen habe, war nur eines in der Kgl. Bibliothek in Stockholm, früher Johan Rosenhane gehörig, mit diesen eingetragenen Noten versehen, aber aus erheblich späterer Zeit (Anfang unseres Jahrhunderts) und auch dann nur genau nach der ersten Auflage.

Die nächste Auflage erschien in Finnland:

4. **Cantilenae selectiores** Ex Antiquis Cantionibus opera Theodorici

---

1) Vorrede: Thesse Cantiones eller Gudeliga Hymni, äro för många åhr här uthi Swerige och Finlandh af Ungdomen i Scholerna brukade | therföre aro the icke allena fordom tryckte här i Rijket | uthan och i Tysklandh. Men effter nu inga Exemplaria äro mehr hwarcken hör eller annorstädes till at bekomma | och the lijkwäl äro högt — nyttige | effter the medh then Hel. Skrifft och wår Augspurgiske Confession komma väl öfwer eens | Så hafwer Hans Hög-Grefl: Nåde Herr Rijkz Drotzeten Grefwe Peer Brahe | etc. uthaff een serdeeles Gunst och Benägerheet som han til Ungdomens rätta och sanna Uptuchtelse | Gudzfruchtan och frija Konster så ock Musiken drager | mig | som Hans Nåd: Booktryckare | befallt | samme Cantilener på Hans Nåd: Bekostnad | låta komma på Tryck igen | på det at ett sådant wälmeent Arbete igenom Tijden | som alt fortärar | icke måtte uthgå; Ock att Effterkommanderna må hafwa Anledning til at träda i the Gamblas Gudelige Footspoor.

2) Nur bei Nr. 62 Fol. 85a: *Olla mortis patescit* fehlt der letzte Vers.

Petri Nylandensis Gryphiswaldiae, 1582 Ab Augustino Ferbero, nec non deinceps Wisingsburgi, 1679 a Joh. Kankel Impressis, Excerptae; Denuoque in gratiam scholarium, Distinctis strophis, aliaque adhibita emendatione, divulgatae a Joh. Lindell, Er. Fil. Dir. Cantus Schol. Cathedral. Aboëns. Aboae, Impressit Joh. Christoph Frenckell. 1761. 12°.

Das einzige Exemplar, das ich finden konnte, besitzt die Bibl. Upsala [28. XI. 2].

Es wird hier nur eine Auswahl der damals beliebtesten Lieder gegeben:

I. De Nativitate Christi:

1. Angelus emittitur P. C. 1582 Nr. 1.
2. Ave maris stella, divinitatis cella Nr. 11.
3. Dies est laetitiae Nr. 12.
4. Ecce novum gaudium Nr. 13.
5. Congaudeat turba fidelium Nr. 6.
6. Personent hodie Nr. 9.

II. De fragilitate et miseriis humanae conditionis:

7. Vanitatum vanitas Nr. 44.
8. Insignis est figura Nr. 45.
9. Scribere proposui Nr. 52.
10. Mars praecurrit in planetis Nr. 54.
11. Mirum si laeteris Nr. 46.

III. De vita scholastica:

12. O Scholares discite Nr. 59.
13. Scholares convenite Nr. 60.
14. In stadio laboris Nr. 63.
15. O scholares, Voce pares Nr. 66.

IV. De tempore vernali:

16. In vernali tempore Nr. 73.
17. Tempus adest floridum Nr. 74.

Accessit:

18. Jesu Benigne, a cuius igne.

Das zuletzt angeführte Lied stammt nach Angabe des Herausgebers aus: Joh. Anastasii Freylinghausen Geistliches Gesangbuch, Halae Saxon. 1721.

Diese Ausgabe ist eine rein textliche. Die Melodien fehlen vollständig. Die einzigen Veränderungen der Texte bestehen in einigen Verbesserungen der Vers-Rhythmen.

Die nächste Auflage schließt sich dieser genau an, nur werden auch die Melodien gegeben:

5. **Cantilenarum selectiorum Editio nova.** In gratiam Scholarium Notis Musicis, Distinctis Strophis aliaque adhibenda emendatione evulgata a Joh. Lindell Er. Fil. Direct. Cant. Schol. Cath. Aboens. 1776. 12°.

Ist ganz in Kupfer gestochen. Ein Titelbild stellt ein Schulzimmer mit einigen spielenden Kindern dar.

Mir bekannte Exemplare befinden sich in der Kgl. Bibl. Stockholm, Univ.-Bibl. Upsala (etwas beschädigt), Stiftsbibl. Linköping[1]).

Die Anzahl der Lieder ist hier 17 mit Auslassung des 1761 hinzugefügten. Nr. 5 der Auflage 1761 »Congaudeat turba fidelium« fehlt. Dagegen ist in der II. Gruppe das Lied: »Cum sit omnis caro foenum« (P. C. 1582 Nr. 56) hinzugefügt.

Die Bedeutung dieser Auflage liegt in den Melodien. Diese sind nämlich nicht

1) Ein antiquarisches Exemplar war für 20 M. bei List & Francke in Leipzig zu erhalten (s. Antiquarisches Verzeichn. Nr. 324 [Lpzg. 1901] Nr. 1529).

aus den älteren Auflagen genommen, sondern schließen sich der damals gesungenen Tradition an. Sie geben uns daher sehr wertvolle Varianten, welche die Übergänge der Melodien aus den mittelalterlichen zu den modernen Tonarten zeigen können.

Mit dieser Auflage schließen unsere gedruckten Quellen der Schullieder. Alle späteren Überlieferungen der Lieder sind handschriftlich. Im Gebrauch scheinen sie in der Schule bis Anfang des 19. Jahrhunderts gewesen zu sein, aber nur vereinzelt bei einem Gymnasium. In der Mitte desselben Jahrhunderts können sie als völlig vergessen angesehen werden.

Unsere gedruckten Quellen sind auf die fünf Auflagen beschränkt, doch können wir in Sammelwerken und Sonderdrucken einzelne der Lieder wiederfinden, die dann entweder einer der gedruckten Auflagen entnommen sind, oder auch auf eine handschriftliche Vorlage zurückgehen. Solche Quellen können uns für die Geschichte der Lieder wichtig werden, weshalb sie hier folgen mögen. Selbstverständlich schließe ich die Lieder aus, welche nur gelegentlich den gedruckten Auflagen angehörten (Psalmen, Lieder ausländischer Herkunft).

Das erste Mal, wo wir ein Lied aus den *Piae Cantiones* gedruckt antreffen, ist in der oben erwähnten schwedischen Übersetzung, Nr. 71, »Homo quidam rex nobilis: Een rikir man ok welloger han«, gedruckt in Upsala 1515 (od. 1514) durch Paulus Grijs[1]). Nach dem Liede folgt die Erklärung:

Istud evangelium transtulit de latino in swecum ad modum carminis Venerabilis pater magister Ericus Olavi sacre theologie Professor quondam Decanus alme ecclesie Upsaliensis per cuius merita deus jugitur magna fuit miracula[2]).

Erik Olai starb schon 1486. Die Übersetzung muß also vor dieser Zeit angefertigt sein.

Folgende gedruckte Sammlung von Kirchengesängen enthält auch einige Lieder unserer Sammlung:

Någre Psalmer, andelige Wijsor och Lofsonger uthsatte af Laurentio Jonae Gestritio Past. Hernösand. Och nu med Noter affsatte | och aff Trycket uthgångne aff Haquino Laurentii A. Rhezelio Predikant i Gråmuncka Closter. Stockholm 1619 [Exempl. in Bibl. Upsala].

Die Lieder sind zuerst gesammelt und mit schwedischer Übersetzuug versehen durch Laurentius Jonae in der Ausgabe 1591 (Exempl. in Kgl. Bibl. Stockholm). Diese Sammlung enthält nur 21 Nummern ohne Melodien. Sein Sohn Haquinus Laurentius Rhezelius vervollständigte dann die Sammlung und gab sie nebst Melodien 1619 heraus.

1) In Kgl. Bibl. Stockholm. Nach P. Wieselgren (*Sveriges sköna litteratur* I, Lund 1833, S. 55) befindet sich ein Exemplar in der Gymnasial-Bibl. Skara zusammengebunden mit J. Gerson's *Ars moriendi.*

2) Neudruck bei Klemming: *Sv. Medeltids Dikter*, Stockholm 1881, S. 167—171. — P. Wieselgren, a. a. O., S. 53—55.

Von den Liedern, welche sich sonst nur in nächster Verbindung mit den Piae Cantiones finden, kommen hier in schwedischer Übersetzung vor:

S. 35.	Gudh uthsende Engel sin	P. C. 1582 Nr. 1.
S. 48.	Frögde sig Jerusalem	» Nr. 8.
S. 51.	Gladheligh sjunge wij	» Nr. 9.
S. 142.	Then lustige tijdh	» Nr. 74.
S. 267.	O Herre Gudh aff Himmelrijk	» Nr. 40.
S. 300.	En fahrlig tijdh nu kommen är	» Nr. 54.

Es liegt wohl hier am nächsten, eine direkte Entlehnung aus der gedruckten Sammlung »Piae Cantiones« 1582 anzunehmen, doch wäre es auch nicht unmöglich, daß ältere handschriftliche Quellen aus dem Mittelalter selbst dem Herausgeber vorgelegen haben. In der Vorrede sagt er nämlich, daß er seit einigen Jahren mit großer Mühe die Melodien aus alten Pergamenten und Gesangbüchern, die er in schwedischen und finnländischen Kirchen und Schulen aufsuchte, abgeschrieben habe [1]). Die Noten stimmen vollständig mit denen in den Piae Cantiones 1582 überein.

Hiermit sind im allgemeinen die gedruckten Quellen unserer Schullieder erschöpft. Sie gehören im ganzen der Zeit von 1515—1776 an und können uns Auskunft über die Musikpflege der Schulen in Schweden und Finnland geben. Finnland hat das meiste gethan, um die Lieder bekannt zu machen. Sowohl die zwei ersten als zwei letzten Auflagen sind von Finnland ausgegangen. Nur die dritte kann uns zeigen, welches Interesse Schweden daran genommen hat. Alle gedruckten Auflagen betonen, daß namentlich in Finnland diese Lieder gesungen wurden. Unsere handschriftlichen Quellen werden aber zeigen, welche Verbreitung sie in Schweden hatten.

II. Handschriftliche Quellen.

1. Die älteste Aufzeichnung unserer Lieder befindet sich in einem Sammelband theologischer Aufsätze in der Bibliothek Wadstena, jetzt Bibl. Upsala Cod. medii aevi 4. 12°, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammend. Fol. 276—278 enthält eine Sammlung schwedischer und lateinischer Lieder:

1. Then första frigh marie mö at hende, Fol. 276b.
2. Then signadhe dagh, Fol. 277a.
3. Dies est laetitiae (nur Anfang), Fol. 277b.
4. Mirum si laeteris, Fol. 278a.
5. Mars praecurrit in planetis, Fol. 278a.
6. Insignis est figura, Fol. 278b.
7. Mik mötte en gamal Kaering, Fol. 278b.

1) Efter the äre mestedeels gamble Hymner | hwilkas Thon eller Noter icke månge nu weta: Hafwer iagh icke förr kunnat få theras wanlige Noter | förr än iagh nu uthi några framledna åhr | medh stoor mödo upletat och uthskriwit hafwer | uthaf gamble Pergament och Sångeböker | them iag uti Kyrkior och Skoler sökt hafwer på åthskillige orter | både i Finland och här i Swerige.

Von diesen sind die beiden ersten schwedischen schon neugedruckt von G. E. Klemming[1]). Die lateinischen finden sich als Nr. 12, 46, 54, 45 in der gedruckten Sammlung 1582. Das letzte Lied ist noch ungedruckt. Die Melodien fehlen vollständig. Das Ganze ist in Prosa geschrieben.

2. Als nächste Quelle sei eine Aufzeichnung des Liedes Nr. 59: *O scholares discite* erwähnt. In dem Neudrucke des Liedes nach P. C. 1582 bei Klemming[2]) werden auch einige Varianten nach einer Aufzeichnung in Wadstena Ms. J. VI, 4, jetzt Upsala Nr. 32, gegeben. Es ist mir nicht gelungen, diese Handschrift wiederzufinden. Cod. medii aevi (Benzelii Kat.) Nr. 32 ist ein: »Manthal oc Opbyrdhs-Bok« aus dem Jahre 1466 (ohne Nummer im Kloster Wadstena), Nr. 32 in der Abteilung »Missalia, Antiphonaria et Hymnaria« ist ein Antiphonarium, jedoch nicht aus der Bibliothek Wadstena. Jedenfalls fehlt die Melodie, da in der Bibliothek Upsala keine solche Musikhandschrift zu finden ist.

3. Im 16. Jahrhundert treffen wir handschriftlich nur eine Sammlung, in der Lieder der »Piae Cantiones« vorkommen. Ein Liederbuch geistlichen und weltlichen Inhalts, *Vise-Bok* in 12⁰ (Kgl. Bibl. Stockholm), um 1590 geschrieben[3]), enthält zwei Lieder aus »Piae Cantiones« in schwedischer Übersetzung:

S. 141. Frögde sigh all creatur	P. C. 1582 Nr. 73.
S. 144. Eija hvadh för glaedi ny	P. C. 1582 Nr. 13.
S. 160. Alle tingh på jordenne	P. C. 1582 Nr. 44.

Die Melodien fehlen.

4. In der schon erwähnten Musik-Handschrift Nr. 6 aus der Gymnasial-Bibl. zu Skara, geschrieben 1646, folgen auf die erwähnten Lieder: *Cantilenae nonnullae* sowohl mit lateinischem als schwedischem Text ohne Melodien:

1. Ecce novum gaudium	Hwilcket är itt lustigt ting
2. Angelus emittitur	Gud utsände ängel sin
3. Scribere proposui	Til at skrifwa lyster mig

Die lateinischen entsprechen in der Ausgabe 1582 den Nummern 13, 1, 52. Von den schwedischen Übertragungen kennen wir aus Jonae-Rhezelii Psalmen 1619 die zweite (S. 35) bereits. Die schwedische Übersetzung von »Ecce novum gaudium« weicht vollständig von der Fassung im Liederbuch 1590 ab.

Nach diesen drei Cantilenen folgen die zwei ersten Verse ohne Übersetzung von *Ave Maris stella*, P. C. 1582 Nr. 11. Der erste Vers weicht hier von der üblichen Form ab:

---

1) *Svenska Medeltids Dikter och rim*, Stockholm 1881/82, S. 172—172e. Die übrigen Lieder der Sammlung erwähnt er eigentümlicher Weise nicht, weder hier noch bei der Neuausgabe der Piae Cant. 1582.

2) *Latinska Sånger*, Stockholm 1887, IV, S. 58.

3) S. 117: Om otrohet en wijsa schrifvit Anno 1593.

P. C. 1582.	Ms. 1646.
Ave maris stella	Ave maris stella
Divinitatis cella,	Trinitatis stella
Natus castitatis	Natus castitatis
Radix sanctitatis	Radix sanctitatis
Filius aeternae claritatis	Filius aeternae veritatis
Apparuit	Apparuit
Quem pia virgo genuit	Quem pia genuit
Maria.	Maria.

5. In dem *Messbok* des Petrus Grevillius 1676[1]) folgen nach den Psalmen einige Lieder nebst den Melodien, welche die Überschrift tragen:

De Fragilitate vitae Humanae. Sie zeigen sich alle als Lieder der »Piae Cantiones«

S. 75.	Vanitatum vanitas	P. C. 1582 Nr. 44.
S. 76.	Castitatis speculum	» Nr. 58.
S. 78.	Tempus adest floridum	» Nr. 74.
S. 79.	Scribere proposui	» Nr. 52.
S. 81.	Mars praecurrit in Planetis	» Nr. 54.
S. 82.	Scholares convenite	» Nr. 60.
S. 83.	In hoc vitae stadio	» Nr. 50.
S. 85.	Angelus emittitur	» Nr. 1.
S. 86.	O mentes perfidas	» Nr. 47.

Hiernach folgen einige Übersetzungen ins Schwedische:

S. 87.	Gudh uthsönde Engel sin	P. C. Nr. 1.
S. 89.	Then lustige tijdh nu ähr	P. C. Nr. 74.
S. 90.	Een fahrlig tijdh nu kommen ähr	P. C. Nr. 54.
S. 91.	Alla tingh på jorden ähr	P. C. Nr. 44.

Von diesen sind die drei ersten mit Jonae-Rhezelii Psalmen 1619 übereinstimmend. Die letzte Übersetzung unterscheidet sich etwas vom Liederbuch 1590. Was die lateinischen Texte betrifft, sind sie mit den gedruckten übereinstimmend. Von den Melodien sind aber nur *Vanitum vanitas*, *In hoc vitae* und *Angelus emittitur* mit P. C. 1582 übereinstimmend, die anderen geben kleine Varianten, von welchen einige doch nur als ungeschickte Abschriften der gedruckten Vorlage anzusehen sind.

6. In einer handschriftlichen Sammlung von Kirchengesängen aus dem Jahre 1677[2]) befindet sich unter den Weihnachtsliedern Fol. 6 *Ave maris stella, divinitatis cella* übereinstimmend mit P. C. 1582 Nr. 11.

7. Unter den Svenska Fornsångar betitelten Handschriften von Arwids-

1) Kgl. Bibl. Stockholm. Sv. Mus. Handskr. S. 5 ist angegeben: Verus ac legitimus Possessor Petrus Joannis Grevillius A. 1676 d. 14 Maij 1676.

2) Stiftbibl. Linköping Teol. 230. 4°. Titelblatt: Hunc anniversarium cantionum libellum in coelestis numinis honorem et laudem Ecclesiaeque Christianae in Rinna congregatae usum accommodum, justo ordine accuratissime descriptum, Phano Rinnensium ipso solenni Paschatos Festo volventis Anni supra milesimum Sexcentesimi Septuagesimi septimi, die decima quinta April. consecravit T. M. Kindius V. D. ibid. Minist.

son[1]), um 1840 geschrieben, finden wir in Bd. II, S. 705—716 eine Sammlung von 18 Melodien nur mit dem Anfang der Texte betitelt »Curiosa«.

Da die Handschrift nicht von der Hand Arwidsson's ist, müssen wir annehmen, daß es eine geschenkte Sammlung ist. Von wem sie herrührt, bleibt unbekannt. Den Gesängen voran gehen die Texte einiger Lieder aus Halland: »Gesänge, welche zu Weihnachten von der Schuljugend in einigen halländischen Städten abgesungen werden« (S. 691). Ob diese Lieder in Beziehung zu den »Curiosa« stehen, bleibt unsicher, da sie nicht von derselben Hand geschrieben sind. Die Melodien sind treu nach der letzten Auflage der P. C. 1776 abgeschrieben. Nr. 18 ist eine Abschrift von *Tempus adest floridum* (Nr. 17 in P. C. 1776) nach der ersten Auflage 1582.

Mit dieser Handschrift schließen unsere handschriftlichen Quellen. Aber noch eine Erwähnung der Lieder aus derselben Zeit, wie die letzte Handschrift, kann uns ein interessantes Zeugnis für das Vorkommen der Cantilenen in der Schule am Ende des 18. Jahrhunderts sein.

Samuel Ödman beschreibt in seinen »Erinnerungen aus der Heimat und Schule«, II. Teil »Die Schule in Wexiö vor 60 Jahren«[2]), wie beim Umherziehen in den Dörfern zur Weihnachtszeit diese Lieder gesungen wurden:

Därefter sjöngo vi en latinsk *cantilena*, dock blott i de bättre bondhusen. Dessa cantilenor voro från latinska tiden öfverflyttade till Wexiö skola, där de årligen efter gifvet lof af rektor under hela adventstiden sjöngos, medan lärarne samlades och samspråkade i förstugan. De voro rimmade och handlade i synnerhet om Jungfru Maria, som i dem upphöjdes med många besynnerliga titlar, t. ex *maris stella, divinitatis sella* o. s. v.[3]). De vise männen förekommo ock i dessa sånger. Deras melodier, hvilka jag sedermera närmare studerat, voro högst förträffliga och till en del af den oefterhärmliga grekiska musiken, utan semitonier merendels i moll med sköna brytningar. Melodierna fortplantades från djäkne till djäkne. Nu äro de aflagda och glömda. Jag föreställer mig ofta huru

Danach sangen wir eine lateinische *Cantilena*, doch nur in den besseren Bauernhäusern. Diese Cantilenen waren in katholischer Zeit in die Schule von Wexiö eingeführt, wo sie jährlich nach gegebener Erlaubnis des Rektors in der ganzen Adventzeit gesungen wurden, während die Lehrer sich in der Vorstube unterhielten. Sie waren gereimt und handelten von der Jungfrau Maria, die mit vielen sonderbaren Titeln beehrt wurde, z. B. *maris stella, divinitatis sella* u. s. f. Die weisen Männer kamen auch in diesen Gesängen vor. Ihre Melodien, welche ich später studiert habe, waren höchst vortrefflich und teilweise in der unnachahmlichen griechischen Musik ohne Semitonien, meistenteils mit schönen Nüancen. Die Melodien verpflanzten sich von Gymnasiast zu Gymnasiast.

1) Kgl. Bibl. Stockholm. 3 Bde.

2) *Hågkomster från Hembygden och Skolan,* II: *Skolan i Wexiö för sextio år sedan.* 3. Aufl. 1842, S. 57 (1. Aufl. 1830).

3) Vgl. P. C. 1582 Nr. 11.

munkarne vid sina vigilier sysselsatte sig med dessa andaktsöfningar.

Jetzt sind sie veraltet und vergessen. Ich stelle mir oft vor, wie die Mönche sich bei ihren Vigilien mit solchen Andachts-Übungen befaßten.

Ehe wir auf die Lieder selbst näher eingehen, wollen wir einen Blick auf die Litteratur, die sich im 19. Jahrhundert über die Piae Cantiones angesammelt hat, werfen.

Joh. Henr. Schröder, der als einer der ersten der lateinischen Poesie des Mittelalters in Schweden eine Studie widmet[1]), erwähnt die drei ersten Auflagen der Piae Cantiones, bleibt aber beim Erwähnen stehen. Näher auf die Lieder geht Wieselgren[2]) ein. Er giebt die Texte und selbst gemachten Übersetzungen von den Liedern (P. C. 1582) Nr. 12, 33, 37, 56, 1, 72, 73, außerdem die Melodie des Liedes Nr. 56 aus der Auflage 1582. Er scheint überhaupt nur diese Auflage zu kennen. J. W. Beckman[3]) benutzt an verschiedenen Stellen für die Geschichte der Psalmen die erste Auflage der Piae Cantiones. G. Djurclou widmet den Piae Cantiones einen besonderen Aufsatz: »Schulgesänge und Schulprügel in alten Tagen«[4]). Er bringt Übersetzungen der Lieder Nr. 61, 64, 66, ohne ihr lateinisches Original zu erwähnen. Auch er kennt nur die erste Anflage. Ihm schließt sich H. Schück in seiner schwedischen Litteraturgeschichte an[5]). August Strindberg[6]) ist überhaupt der erste, der die letzte Ausgabe von 1776 benutzt, jedoch nur so, daß er drei der Melodien (Nr. 12, 13, 16) bringt, ohne sonst darauf näher einzugehen.

Eine Neuausgabe der Texte der sämtlichen Lieder schwedischen Ursprungs gab Klemming nach der ersten Auflage 1582 heraus[7]). Die in der zweiten Auflage hinzugekommenen finden sich im Neudruck nicht. Unter Benutzung dieser Neuausgabe von Klemming giebt dann Skarstedt[8]) versifizierte schwedische Übersetzungen fast sämtlicher Lieder der ersten Auflage[9]).

Wie wir sehen, herrscht eine große Einseitigkeit bei der Behandlung der Lieder. Gekannt und benützt ist kaum mehr als die erste Auflage. Was die Musik betrifft, so fehlt sie vollständig in der Neuausgabe, und

1) *De Poesi Sacra Latina Medii Aevi in Suecia.* Upsala 1833.

2) *Sveriges sköna Litteratur* I. Lund 1833, S. 44—52.

3) *Den nya Svenska Psalmboken.* Stockholm 1845, S. 7.

4) *Skolsånger och Skolstryk i forna dagar.* Nu. I, S. 394—99.

5) *Svensk Litteraturhistoria* I. Stockholm 1890, S. 200 f.

6) *Svenska folket i helg och söcken I.* Stockholm 1882, 261 f.

7) *Latinska sånger fordom använda i Svenska kyrkor, kloster och skolor*, II, IV. Stockholm 1885—87.

8) *Latinska Sånger.* Lund 1888.

9) Unübersetzt bleiben: Nr. 7, 25, 28, 29, 31, 32, 35, 41, 43.

nur eine Melodie aus der ersten und drei aus der letzten Ausgabe sind neugedruckt. Das handschriftliche Material lag (mit Ausnahme von Nr. 59 von Klemming) völlig unbenutzt da aus demselben Grunde, weswegen man sich überhaupt nicht gern an Musikhandschriften heranwagt.

Vergleichen wir nun unsere Lieder mit den Schulhymnen, die wir vorher kennen gelernt haben. Anknüpfungspunkte mit der früher angeführten Gattung »Choralgesänge« finden sich zahlreich genug, namentlich unter den Liedern der I—V. Gattung. Inhaltlich unterscheiden sich die Lieder dieser Gruppen von den Psalmen nicht. Das Charakteristische der eigentlichen Schullieder tritt uns erst in der VIII. Gruppe entgegen. Daß aber sämtliche mehr oder weniger mit der Schule in Verbindung stehen, ist sicher. Bei einigen tritt das Scholastische deutlich genug zu Tage.

So beginnt das Lied Nr. 10:

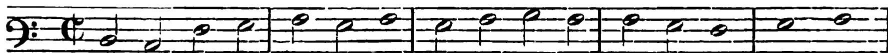
Psallat scholarum concio
in hoc convivio,
sed Mariae filio
non sit oblivio
nam is dat solatia
sua bona gratia
studentibus in trivio.

In Nr. 17 heißt es:

Quae sola
praebens solatia,
et schola
docens veracia.
Scientia cum artibus
orationis partibus,
hanc cuncta laudent grammata,
rhetorica cum floribus
venustisque cum coloribus
ac logicae sophismata.

Daß die Gesänge nicht mit den eigentlichen Psalmen der Kirche verwechselt wurden, beweisen auch die handschriftlichen Aufzeichnungen. Hier nehmen überall unsere Lieder eine von den übrigen getrennte Stellung ein[1]. So in Grevillii »Messbok«, wo die Überschrift der Lieder dem Titel der VII. Gruppe der gedruckten Auflage von 1582 entnommen ist. Skara Ms. 6 nennt die Gesänge Cantilenen, welchen Namen wir auch in der 4. und 5. Auflage, sowie bei Samuel Ödman wiederfinden.

Eines der bekanntesten Lieder der ersten Gruppe ist:



An-ge-lus e - mit-ti-tur, A-ve dul-ce pro-mi-tur, Se-men



De-i se-ri - tur; I - gi - tur por-ta coe-li pan-di - tur.

Es liegt in allen gedruckten Auflagen und in mehreren handschriftlichen (Grevillius, Skara Ms. 6) vor, außerdem schwedisch bei Jonae-

1) Eine Ausnahme macht nur Ms. Linköping, wo *Ave maris stella* unter den Psalmen aufgeführt wird.

Rhezelius. Das von Samuel Ödman erwähnte Lied Nr. 9 hat auch große Beliebtheit gefunden. Außer den gedruckten Auflagen finden wir es in Ms. Linköping und Skara Ms. 6:

A-ve ma-ris stel-la Di - vi-ni-ta-tis cel-la, Na-tus cas-ti-

ta - tis, Radix sancti - ta-tis, Fi - li - us ae-ter-nae cla-ri - ta-tis Ap-

pa-ru-it, ap-pa-ru-it, Quem pi - a vir-go ge-nu-it Ma - ri - a.

Eine von den Kirchenliedern inhaltlich gesonderte Stellung nehmen die Lieder der VII—XI. Gruppe ein. In der VII. zeigt sich dieses nur noch in ihrer mehr subjektiven Färbung und zwar am deutlichsten wohl im Anfang des 52. Liedes:

Scri - be - re pro - po - su - i de con- tem - tu mun-da - no,
Jam est ho - ra sur - ge - re de som - no mor- tis va - no,

Zi - za - ni - am sper-ne-re sum-to vir-tu-tum gra-no: Sur-ge, sur-ge,

vi - gi - la, sem-per es-to pa - ra-tus.

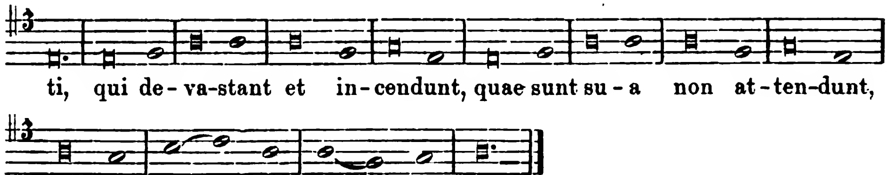
Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?
Venias ad tumulum si vis eos videre;
Cineres et vermes sunt, postquam computruere.
Surge, surge, vigila, semper esto paratus!

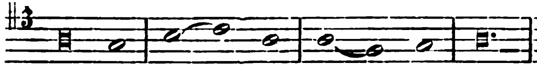
Einen rein volkstümlichen Charakter hat Nr. 54:

Mars praecur-rit in pla-ne-tis, ho-mo pa-cis et qui - e - tis
Sed ty-ran-ni et fe - ro-ces, qui ad ma-la sunt ve - lo-ces,

nil va - let in se - cu - lo
hi reg-nant in po - pu - lo:

Ef - fre-nes et in - do - mi-





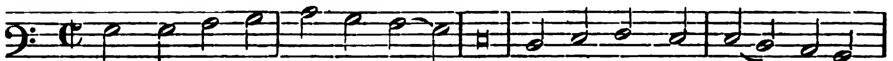
ta-les pla-cent co-mi-ti.

2. Ducunt vaccas, equos, boves,
capros, hircos, porcos, oves,
et si qua similia,
Ducunt lanam atque linum,
de rapinis implent sinum;
nadat matrem filia.
En judex ante ianuam
clamat: redde quod tulisti,
vel peribis casu tristi
mortem per turpissimam.
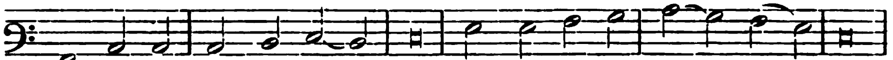
3. Jesu Christe, Fili Patris,
confer nobis iam renatis
tuum sanctum Spiritum.
Quid prodesset nobis nasci,
si tu velles, Rex, irasci
ad nostrum interitum?
Memento, quod sumus tui;
tu es factor, nos factura:
tibi sit pro nobis cura,
te precamur cernui.

Dieses Lied scheint auch große Verbreitung gefunden zu haben. Es liegt handschriftlich in drei Aufzeichnungen vor, die älteste aus der Zeit um 1450; außerdem in schwedischer Übersetzung bei Jonae-Rhezelius 1619. Von den übrigen Liedern dieser Gruppe waren am meisten bekannt: Nr. 44, 45, 46, 52.

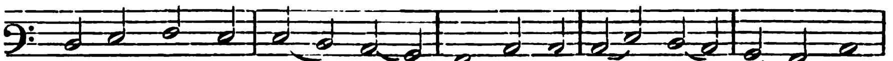
In den nächsten Gruppen treffen wir die eigentlichen Schullieder an. Das Schulleben des Mittelalters tritt uns hier in seiner ganzen Frische entgegen. Eines der beliebtesten Lieder war:



O Scho-la-res di-sci-te au-ri-bus per-ci-pi-



te o-cu-lis vi-de-te, quam be-a-tam du-ci-tis,



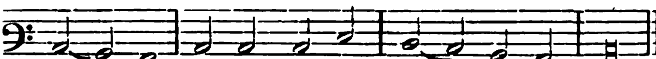
vi-tam quam di-li-gi-tis stu-di-um qui-e-tis.



Ma-ne Scho-las pe-ti-te ve-spe-ri re-ce-di-te domum



re-pe-ten-tes: quis sta-tus fe-li-ci-or? quae vi-ta se-cu-



ri-or in-ter nunc vi-ven-tes?

2. Reges, duces, comites,
principes et milites
nunquam sunt securi,
Vivunt enim misere,
arma debent gerere
semper pugnaturi.
Apellantur domini;
omini, non homini
talis laus debetur.
Bona transitoria
sunt eorum gloria,
sicuti videtur.

3. Mercatores avidi
nocte, die timidi,
flumina marina
propter lucrum transeunt
et quandoque pereunt
morte repentina.
Quorum mercimonia
sorte pendent dubia,
pariter et vita.
Visu miserabili
pereunt de facili
diu acquisita.
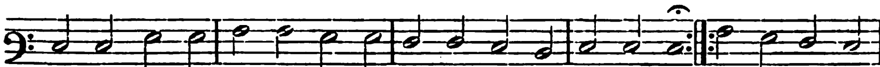
4. Rustici sunt asini,
quibus terrae domini
dominantur mire.
Quicquid habent rapiunt;
si non habent, adigunt
pauperes abire.
De thesauro paupere
magnis solent addere
magnam portionem.
Sed eo flebilius,
quod his Deus citius
mittat ultionem.

5. Regula scholarium
est excellens omnium
vitae sanctitate.
Licet nulla similis,
tamen est difficilis
in asperitate.
Soli Deo serviunt,
sitiunt, esuriunt,
quorum paupertatem
enarrare nequeo.
Consequuntur ideo
Christi pietatem

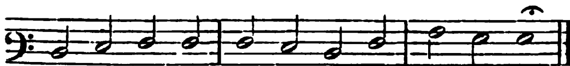
6. Ex istis colligite
vitam, quam diligite
semper, clericalem.
Singula pertranseo,
ita quod nunc nescio
similem vel talem.
Vos estis in medio,
libero arbitrio
rite considentes.
Postquam senueritis,
sacerdotes eritis
Deo servientes.

7. Qui in terris proprium
linquunt patrimonium,
habent spiritale.
Qua propter sollicite
date precas debite
propter donum tale
Ipse vos ad gaudia
transferat coelestia,
precibus placatus;
ubi sine termino
hymnum canit Domino
populus beatus.

Ein anderes Lied, das auch beliebt war, zeigt das Schulleben von der heiteren Seite:



O Scho-la-res vo-ce pa-res, iam mecum con-ci-ni-te, Jam ad festum
Et cho-re-am iu-bi-le-am semper me-cum du-ci-te, Nos-ter coetus



mo-do maestum ser-vi-tu-tis stu-di-i.
spe-ret lae-tus no-bi-lis con-vi-vi-i.

2. Convivari non tristati iubet lex in seculo,
Consolari, iucundari mandat Bacchus populo.
Ergo gaude, plaude, laude concio scholarium,
O si tale, tale, tale semper esset gaudium.

3. Felix ludus in quo undus scholaris verberibus
Non succumbit, nec decumbit magistri livoribus.
Ergo gaude, plaude, laude concio scholarium,
O si tale, tale, tale semper esset gaudium.

Hiermit im vollkommenen Gegensatze steht das rührende Klagelied eines Verwiesenen:

Sum in a - li - e - - - na pro - vin - - - ci - a, con-

tur-bat me mi - se - ri - a, iam de - fi - cit substan- ti - a, e - va - nu-

it lae- ti - ti - a e - va - nu - it lae- ti - ti - a.

2. O Salvator mortalium, consolator fidelium,
Per te Deus nos salvavit, et a morte liberabit.
3. De provincia sum expulsus, in angaria sum destructus,
Jam factus sum ut laicus, constringit me vilissimus.
4. Miles essem, equitassem, latro essem, spoliassem,
Non sum latro neque miles, sed Phoebi pauper Satelles.
5. Monachus esse non valeo, Eremita non audeo,
Mendicare erubesco, et fodere iam nequeo.
O Salvator mortalium etc.

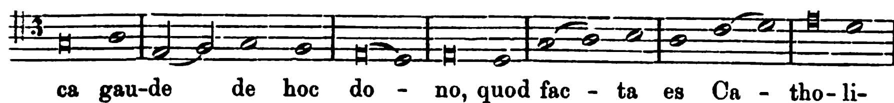
Die nächste Gruppe: *De Concordia* enthält wieder fröhliche Lieder.
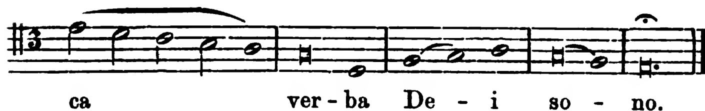
Unter den historischen Liedern tritt besonders das letzte hervor, das wie ein finnischer Nationalhymnus klingt:

Ra - - - - mus vi - rens o - - li - va - - - -
Bi - - - - - num ge - nus a - - ni-ma - - - -

rum per co-lum - bam pan - di-tur:
rum ar- ca No - ë clau - di-tur:

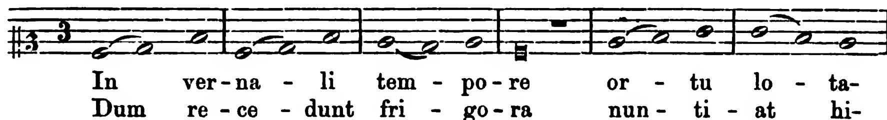
Er - go plebs Fin-no - ni-

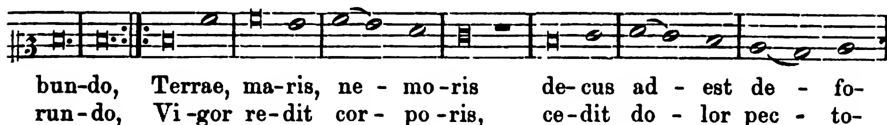


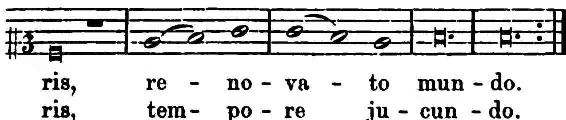


2. Apex montis obscondatur, aquae vis dum tollitur,
Nobis sordes expurgatur, signum rei ponitur. Ergo plebs etc.
3. Grande mirum, pietatis arca dum salvatur:
At tunc cunctis animatis ira Dei datur. Ergo plebs etc.
4. Velut nostro demonstratur doctore Finlandiae,
Fides Christi dum fundatur, linquenti terram Angliae. Ergo etc.
5. Upsalensem praesulatum regno rexit Sueciae,
per Ericum sublimatum prae cultu fiduciae. Ergo etc.
6. Ardor strinxit caritatis corda patronorum,
via ducti veritatis sorte supernorum. Ergo etc.
7. Laeti petunt Finnonum terram pervenire,
cultum pellunt daemonum, palmam reperire. Ergo etc.
8. Doctor mirae sanctitatis ponens se periculis,
formam verae pietatis turbis dans incredulis. Ergo etc.
9. Versus partes rex Ericus tendens domicilii,
sanctus praesul hic Henricus comes fit exilii. Ergo etc.
10. Subit poenas patienter palmam per martyrii,
adest lictor vehementer potum dans exitii. Ergo etc.
11. Christus nobis Patrem oret, pacem servans patriae,
laudis turba quem decoret firma fide varie. Ergo etc.

Eine ganz besondere Bedeutung haben die beiden Frühlingslieder bekommen. Sie liegen beide in schwedischer Übersetzung vor. Nr. 74 ist sogar unter die Kirchenlieder aufgenommen. Die natürliche Frische und die schöne Melodie bei Nr. 73 ist charakteristisch:







2. Terra vernat floribus et nemus virore,
Aves mulcent cantibus et vocis dulcore,
Aqua tempestatibus caret, aër imbribus, Dulci plenus rore.
Sol consumtis nubibus, radiis patentibus, Lucet cum dulcore.
3. O quam mira gloria, quantus decor Dei,
Quanta resplendentia suae faciei,
A quo ducunt omnia, ima, summa, media, Formam speciei.
Maior est distantia, quam sit differentia noctis et diei.

Die in der 2. Auflage von 1625 hinzugekommenen Lieder gehören fast alle den drei ersten Gruppen, nur eines der letzten an. Dieses Lied ist aber deutscher Herkunft.

Wir fanden, daß eine kleine Zahl der »Piae Cantiones« ins Schwedische übertragen wurden. Für diese Übersetzungen wurden Jonae-Rhezelii Psalmen besonders maßgebend. Von ihren Übersetzungen zu »Piae Cantiones» Nr. 1, 8, 9, 40, 54, 74 wurden Nr. 1, 54, 74 in Grevillii *Messbok*, und Nr. 1 in Skara Ms. 6 aufgenommen. Übersetzungen der anderen Lieder scheinen nur gelegentlich gemacht zu sein. In einer Aufzeichnung finden wir schwedische Übertragungen von den Liedern Nr. 13 (Visbok), 52 (Ms. 6 Skara), 73 (Visbok). In zwei selbständigen Aufzeichnungen liegt Nr. 44 vor (Visbok, Grevillius). Im ganzen erhalten wir also zehn Lieder der ganzen Sammlung (mit Ausnahme der Psalmen) in schwedischer Übertragung: Nr. 1, 8, 9, 13, 40, 44, 52, 54, 73, 74.

Als Beispiel führe ich das schon bekannte Lied Nr. 54 in schwedischem Gewand nach den Psalmen von Jonae-Rhezelius an:

1. En fahrlig tijdh nu kommen är
Hwar lefwer effter sitt begär
Uthi Werldzliga wällust.
The fromme och Gudfruchtige
Äre nu fast elendige
Och förachtas aldramäst.
The stolte och höghfärdige,
Som här göra hwad the wilia,
Dygd och last icke åthskilia,
Uthi ähra hållas the.

2. The som swijka och bedraga,
Medh wåld och falskhet alt taga
The hafwa nu öfwerhand
Och förtryckia så then arma
Och platt intet sigh förbarma
Så går thet uthi all land:
The tenkia intet ther uppå,
The skola räkenskap göra
Hårdeligh straffas therföre
Ewiga pino at få.

3. Jesu Christe ewigh Guds Son,
Som rådher uthi Himmels Thron,
Werdigas oss tröst senda
Och straffa thenna arga werld,
Som i synd hafwer sigh förhärdt,
Och hielp tina älenda:
Wij bidie tigh så innerligh,
At tu doch wille komma snart,
Ty nöden twingar nu så hardt,
Giff glädie Ewinnerlich[1].

1) Eine gewisse geistige Verwandtschaft findet man mit dem politischen Lied

Die in der zweiten Auflage der »Piae cantiones« gedruckte Übersetzung von Nr. 31: *Glädeligh wij nu siunge tigh* habe ich nicht anderswo nachweisen können.

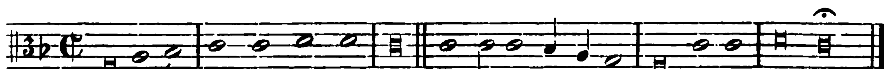
Betrachten wir nun die Lieder von der rein musikalischen Seite, so finden wir im Gegensatz zu den Choralweisen, daß alle mensuriert sind. Von Taktarten kommen überhaupt nur zwei vor: ₵ und 3. In der ersten Auflage finden wir die gerade bei 48, die ungerade bei 22 Liedern. In Nr. 72 steht der erste Teil in ₵, der zweite (Refrain) in 3. Von den Liedern mit mehreren Teilen hat Nr. 17 und Nr. 25 im ersten und dritten Teile 3, im zweiten ₵ vorgezeichnet, während Nr. 19 im ersten und dritten ₵ und im zweiten Teile 3 hat.

Von den neuen Liedern der zweiten Auflage sind 8 in 3 (C3), 7 in ₵. Nr. 37 ist zusammengesetzt aus: I, ₵; II, 3, III, ₵.

Die tonalen Verhältnisse sind rein mittelalterlich, doch nicht ohne eine gewisse Neigung zu Dur und Moll, weil sie ja wesentlich dem späteren Mittelalter angehören. Ionische Tonart finden wir in der 1. Auflage bei 22 Liedern, Dorisch bei 28, Phrygisch bei 15, Lydisch bei 1, Mixolydisch bei 1, Aeolisch bei 5 und Hypophrygisch bei 1. Von den in der 2. Auflage hinzugekommenen sind 6 ionisch, 7 dorisch, 1 phrygisch, 1 lydisch, 1 mixolydisch und 1 äolisch. Das letzte Lied Nr. 90 weist ganz modern *G-moll* auf.

Die allgemeine musikalische Form ist die strophische, so daß alle Verse auf dieselbe Melodie gesungen werden. Durchkomponiert sind in der 1. Auflage nur Nr. 17, 18, 19, 20, 21, 25, 31, 32. Von den neuen Liedern der Ausgabe 1625 findet sich nur Nr. 37.

Etwas charakteristisch Schwedisches ist bei der Melodiebildung nicht zu spüren. Wir haben schon die Melodien der bekanntesten Lieder kennen gelernt. Nur eines derselben vermag uns besonders zu interessieren. Nr. 66 stand von allen Liedern den weltlichen inhaltlich am nächsten. Auch die melodische Form zeigt Verwandtschaft mit den gewöhnlichen Trinkliedern des Mittelalters. Unter den Martinsgans-Liedern bei Forster (Liederbuch II, 1540, Nr. 7) finden wir folgende Weise [1]):
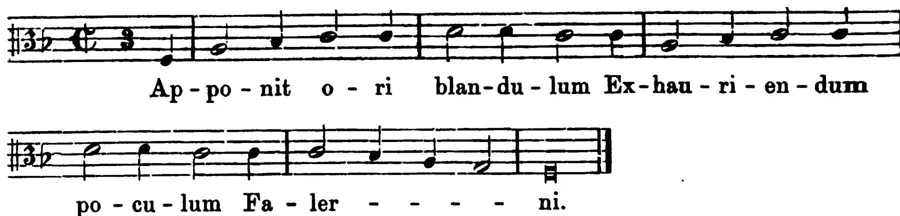


Dieselbe Form treffen wir im Trinklied aus Akt 4, Scene 5 von Macropedius, *Lazarus mendicus* vom Jahre 1552 [2]):
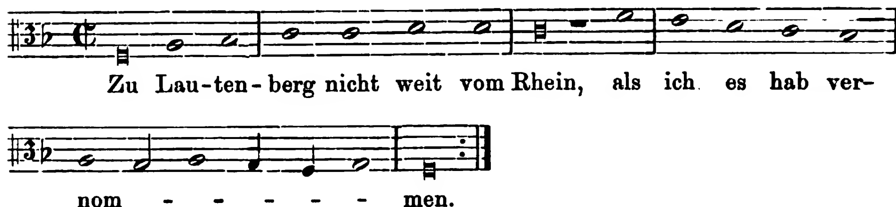
der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.: *Stenen i grönan dal* (Gijer-Afzelius, Sv. Folkvisor 1880, Nr. 106).

1) F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877, Nr. 353.
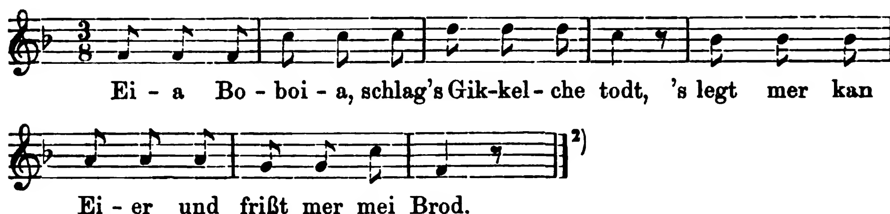
2) R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lat.-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrh.. Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. VI, 1890, S. 372.



Ebenso in den *Reutterliedlein* 1535, Nr. 4[1]):



Es gehören alle diese Melodien zu der Form, die noch in unserer Zeit bei allen europäischen Völkern wiederzufinden ist. Eine deutsche Kinderliedweise aus Sachsenhausen-Frankfurt hat gewisse Verwandtschaft mit dem schwedischen Schullied:

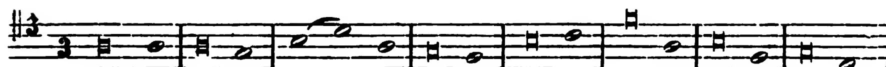


Zwischen den Melodien der vierten und letzten Auflage der »Piae Cantiones« herrschten, wie schon erwähnt, mehr oder weniger große Verschiedenheiten. Neue Varianten ergab dann das »Messbok« von Grevillius. Sowohl in 1582 als 1776 ist nur die Melodie zu: *Cum sit omnis caro foenum* (P. C. 1582, Nr. 56) dieselbe. Varianten ergaben aber: Nr. 52, 54, 60, 74 mit drei, Nr. 1, 9, 11, 12, 44, 45, 46, 59, 66, 73 mit zwei zwischen 1582 und 1776, außerdem Nr. 47, 57 mit zwei zwischen 1582 und Grevillius.

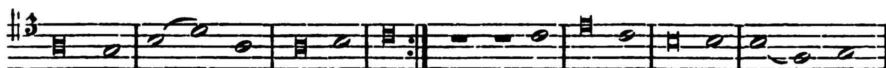
Es ist unmöglich, alle diese Varianten hier vorzuführen, ich wähle daher nur einige Beispiele. Von denen mit drei Varianten haben wir schon die älteste Form zu Nr. 54: *Mars praecurrit in planetis*, kennen gelernt. Bei Grevillius 1676 hat die Melodie folgende Gestalt:

1) Böhme, a. a. O., Nr. 338.

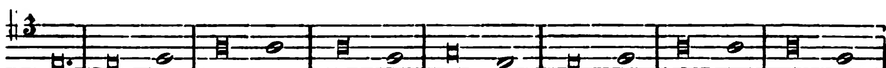
2) Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel, Leipzig 1897. Kinderlied Nr. 78.



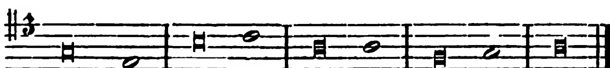
Mars praecur-rit in pla-ne-tis, ho-mo pa-cis et qui-e-tis,
Sed ty-ran-ni et fe-ro-ces, qui ad ma-la sunt ve-lo-ces,



nil va-let in se-cu-lo. Ef-fre-nes et in-do-mi-
hi reg-nant in po-pu-lo.
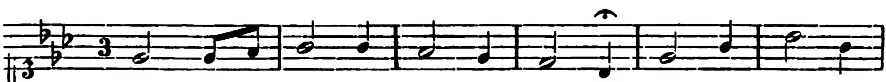


ti, qui de-va-stant et in-cen-dunt, quae sunt su-a non at-
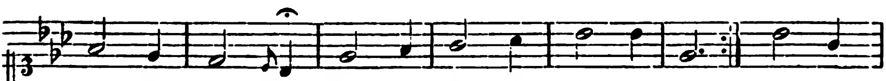


ten-dunt, ta-les pla-cent co-mi-ti.

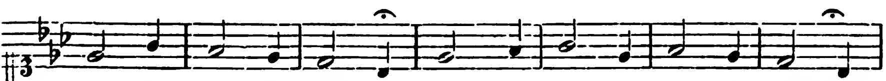
Hundert Jahre später hat sie eine vollständige Umwandlung erfahren:



Mars prae-cur-rit in pla-ne-tis Ho-mo pa-cis
Sed ty-ran-ni et fe-ro-ces Qui ad ma-la



et qui-e-tis Nil va-let in se-cu-lo. Ef-fre-
sunt ve-lo-ces, Hi re-gnant in po-pu-lo.
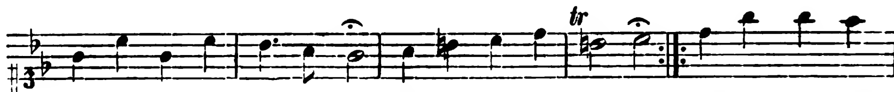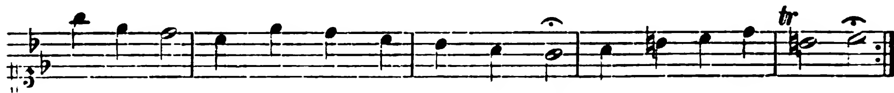


nes et in-do-mi-ti, Qui de-va-stant et in-cen-dunt,



Quae sunt su-a non at-ten-dunt, Ta-les pla-cent co-mi-ti.

Eine ebenso durchgreifende Veränderung hat Nr. 73 in der letzten Auflage erfahren:



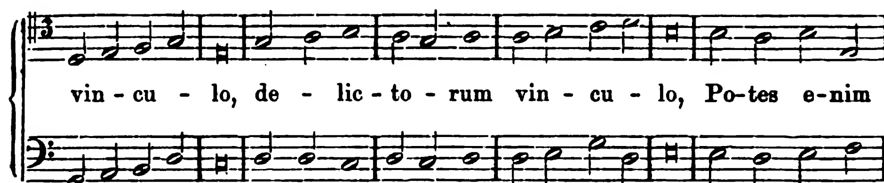


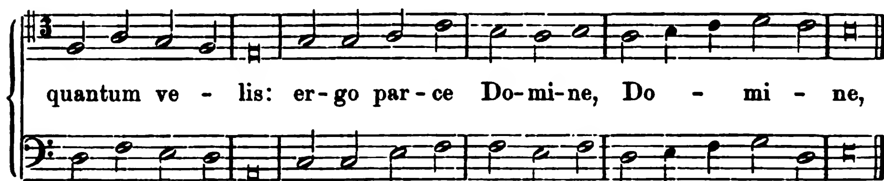
Die gedruckten einstimmigen Weisen der ersten Auflage folgten wesentlich der alten mittelalterlichen Tradition, so daß wir mit ziemlicher Sicherheit die ursprüngliche Form wiedererkennen können. Die mehrstimmigen aber hatten nach der Angabe des Verfassers eine Umgestaltung erfahren, in der ersten Auflage noch so, daß die Stimmen von einem Musiker zurechtgelegt waren, in der zweiten aber von einem Tonkünstler umgearbeitet. Vollkommene Kenntnis der ursprünglichen Form können wir also nicht gewinnen. Nur annähernd wird es uns in der ersten Auflage möglich, die mittelalterliche Gestalt wiederzuerkennen.

Die in der ersten Auflage gegebenen Lieder lassen sich in drei Gruppen sondern: zwei-, drei- und vierstimmige. Zu den zweistimmigen, die weitaus am zahlreichsten sind, gehören: Nr. 21, 22, 23, 43, 57, 67, 70. Dreistimmig sind: Nr. 30, 31, 32; vierstimmig: Nr. 24, 33. In der zweiten Auflage haben Nr. 21, 22, 43, 67, 70 und 33 ihre frühere Form beibehalten. Nr. 57 ist umgearbeitet, doch mit Beibehaltung der Zweistimmigkeit. Das in der ersten Auflage zweistimmig gesetzte Lied Nr. 23 erscheint hier vierstimmig. Nr. 25 ist etwas umgestaltet. Bei Nr. 43 ist die zweite Stimme weggefallen. Nr. 31 ist sowohl zwei- als vierstimmig gesetzt. Wir erhalten daher in der zweiten Auflage folgende zweistimmige Lieder: Nr. 21, 22, 31a, 57, 67, 70 (oder nach der Nummerfolge der zweiten Auflage: Nr. 21, 22, 45a, 72, 82, 85). Die vierstimmigen sind: Nr. 23, 24, 30, 31b, 32, 33 (nach der Auflage 1625 Nr. 23, 25, 44, 45b, 46, 47).

Gehen wir nun zu den Melodien der ersten Auflage über, so lassen sich ohne weiteres die zweistimmigen als die ursprünglichsten erkennen. Eines dieser Lieder, das leider nur in sehr rätselhafter Gestalt auf uns gekommen ist, könnte uns vielleicht die älteste Form der zweistimmigen Gesänge zeigen. Es ist dieses Nr. 43 der ersten Auflage. In der zweiten Auflage fehlt die zweite Stimme, weil ältere Handschriften das Lied nur einstimmig aufwiesen. In der zweistimmigen Form würde aber nun die Stimme wesentlich in Unisono gehen und nur hier und da Sekunden und Terzen etc. auftreten:

Eine solche Form würde sowohl dem Mittelalter, als der Reformationszeit völlig fremd sein. Es muß daher meines Erachtens ein kleines Mißverständnis der ursprünglichen Form vorliegen, oder aber der Schlüssel der zweiten Stimme falsch sein. Nehmen wir das letztere an und ersetzen wir den Tenorschlüssel durch einen Baßschlüssel, der sonst bei Nr. 22, 23, 67 angewendet wird, so ergiebt sich ein ziemlich regelrechtes Organum. Dieses wäre außerdem nicht unmöglich, da nach der Angabe der zweiten Auflage die zweite Stimme fehlt, weil das Organum ursprünglich nicht ausgeschrieben wurde.

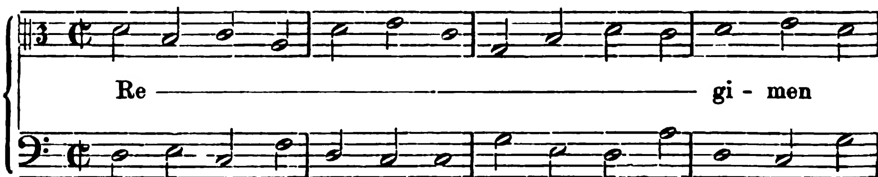


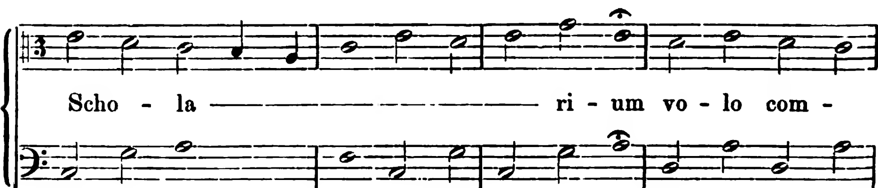


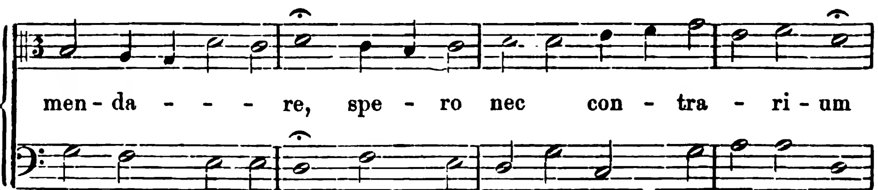
Das Ganze bleibt aber eine mehr oder weniger sicher gestellte Rekonstruktion.

Wenden wir uns aber den übrigen zweistimmigen Liedern zu. Unsere Berichte über die mehrstimmige Musik im Mittelalter deuteten alle auf Discantusgesang, auf die Mehrstimmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts. Durch unsere zweistimmigen Lieder wird dieses noch weiter bezeugt.
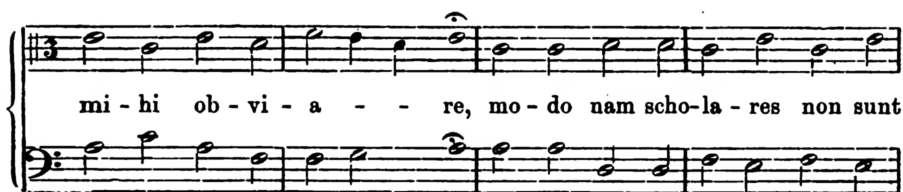
Auf die Zeit des Traktates *Quiconque veut deschanter*[1]) scheint das Lied Nr. 67 zu deuten, nur sind alle Quinten-Parallelen ausgemerzt und einige Verbesserungen im Sinne des 16. Jahrhunderts hinzugekommen:

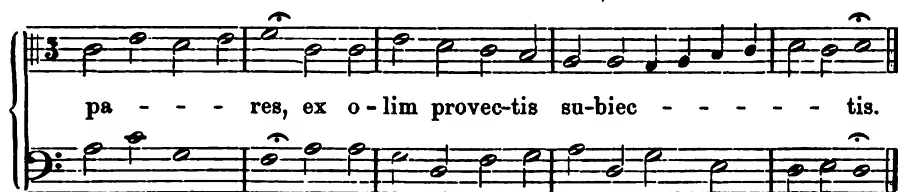




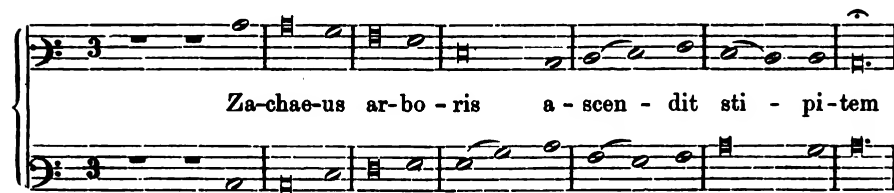


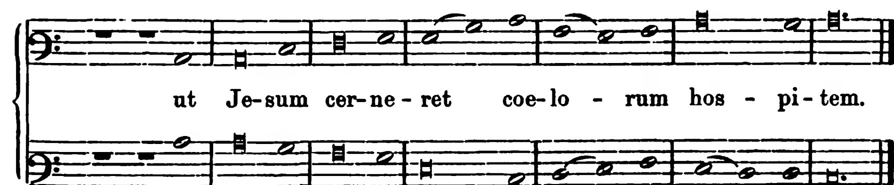
1) Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge,* Paris 1852, S. 245 f.





Etwas späterer Zeit muß das folgende Lied Nr. 70 angehören:





Wie wir sehen, besteht dieses Lied aus zwei Teilen, von welchen der zweite eine Wiederholung des ersten ist, nur mit Verwechslung der Stimmen. Diese Form war besonders im 13. Jahrhundert beliebt. Es sind die ersten Versuche im kanonischen Satz. Der erste, der die Form wissenschaftlich behandelte, war Johannes de Garlandia in seiner Abhandlung *De musica mensurabili positio*[1]). Die Wiederholung der Stimmen wird hier folgenderweise erklärt (S. 116): »Repetitio diverse vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus«. Als Beispiel folgt ein zweistimmiger Satz, der im ganzen große Verwandtschaft mit unserem Lied hat. Auch bei anderen Musik-Theoretikern des 13. Jahrhunderts finden wir diese Form erwähnt. So in *De speculatione musicae*

1) Coussemakèr, Script. I, S. 97.

von Walter Odington[1]), wo sie den Namen »Rondellus« trägt[2]). Noch im 17. Jahrhundert war die Form auf Island bekannt[3]).

In Schweden finden wir dieselbe Form bei dem Lied Nr. 22:

Ad can-tus lae- ti - ci - - ae nos in - vi - tat ho-
Na - tus est E - ma-nu - - el, quod pro- di - xit Ga-

di - - - e spes et a- mor pa - tri - ae cae - le - stis.
bri - - el, un - de Sanctus Da - ni - el est te - stis.

Zu einer weiteren Entwicklung der kanonischen Formen kam es in Schweden nicht. Unsere alte Form kehrt aber teilweise im Anfange des Liedes Nr. 21 wieder:

Pa ——————————————— ra - nymphus

ad - i —————— ens vir-gi-nem lae-tan ———— ter etc.

1) Coussemaker, Spript. I, S. 182.

2) Script. I, S. 246.

3) Vgl. Angul Hammerich, Studien über isländische Musik, Sammelb. d. IMG. I, S. 363. Eine eingehendere Studie über die Form bei Guido Adler, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft II. 1886, S. 273 ff.

Dem 14. Jahrhundert anzugehören scheint Nr. 23:

Pu- er na- tus in Beth-le-hem, In Beth-le-hem, Un-

de gau-det Je-ru-sa-lem. Al-le-lu-ja, Al-le - - lu-ja.

Die Melodie liegt hier, wie wir sehen in der unteren Stimme.

Auch das Lied Nr. 72 ist mit dem Discantus verwandt. Die dreistimmigen Lieder zeigen mehr die Formen des 16. Jahrhunderts. So z. B. das Lied Nr. 30, das vielleicht einer deutschen Liedersammlung derselben Zeit entnommen ist:

Discantus.

Ce-dit hy-ems e-mi - nus, sur-re-xit Christus Do -

Tenor.

Bassus.

- - mi-nus tu - lit-que gau-di - a, val-lis no-stra

flo - - ru - - it; re - vi - vi-scunt a - - ri - da,

post-quam ver in-te-pu-it; re-ca-le-scunt fri - - gi - da.

Auch die beiden vierstimmigen Lieder müssen dem 16. Jahrhundert entstammen. Dieses gilt namentlich von Nr. 24:

Discantus.

Gaude-te, gaudete, Christus est natus ex Mari-a virgi-ne, gau-de-te.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Um ein Bild der Behandlung des vierstimmigen Satzes in der zweiten Auflage zu geben, lasse ich das schon aus der ersten Auflage bekannte Lied Nr. 30 in seiner vierstimmigen Bearbeitung vom Jahre 1625 hier folgen:

Ce-dit hy-ems e - mi-nus, sur-re-xit Chri - stus Do-

mi - nus tu - lit-que gau-di - a tu - lit-que gau-di - a.

Vallis nostra floru-it, re-vi-viscunt a-ri-da, postquam ver in-te-pu-it;

1. 2.

re - ca - le-scunt fri-gi - da, ______ re- ca - le-scunt fri-gi - da da.

Vergleichen wir nun unsere Schullieder des 16. Jahrhunderts mit den gleichzeitigen deutschen, so werden wir große Unterschiede bemerken können. Zwar wird auch in Deutschland ein Unterschied zwischen Antiphon, Responsorium, Hymnus auf der einen und »*in figuratiris* Singen« auf der anderen Seite gemacht[1]), letztere Art unterscheidet sich aber doch wesentlich von der schwedischen. Die schwedischen sowohl ein- als mehrstimmigen Schullieder waren mittelalterliche Überlieferungen, die deutschen — sämtlich mehrstimmig — aber neukomponierte oder vierstimmig arrangierte Kirchenlieder. Die mehrstimmige Bearbeitung war in Deutschland eine rein polyphone. Wir erkennen dieses besonders bei den *Melodiae scholasticae* von Martin Agricola (1. Aufl. 1512)[2]). Seine sogenannten Preludien und Cantiones sind kanonisch mit Aufwand aller musikalischen Kunstmittel bearbeitet. Die späteren Schullieder-Sammlungen, wie R. Ghesii *Melodiae Scholasticae* (1. Aufl. 1597), Helmboldi *Crepundia sacra* (1596) etc. nähern sich mehr der vierstimmigen Bearbeitungsweise der 2. Auflage der *Piae Cantiones*.

Prüfen wir nun, was in Deutschland für den Schulzweck vierstimmig arrangiert wurde, so werden wir dies eher mit der schwedischen Sammlung *Hymni Calmarienses* in Vergleich stellen können. Besonders beliebt waren die ambrosianischen Hymnen, sowie die lutherischen Kirchengesänge. In unserer Sammlung *Piae Cantiones* würden sie alle den Liedern der ersten sechs Gruppen entsprechen. Speziell auf das Schulleben

1) Vgl. Arthur Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang Leipzig 1890, S. 4.

2) Neuausgabe bei Prüfer, a. a. O., Part. S. 1—88.

bezügliche Gesänge, wie die der achten Gruppe, scheinen in Deutschland nicht bekannt gewesen zu sein. Nur die zahlreichen Gregorius-Lieder könnten mit unseren Liedern *De vita scholastica* verglichen werden, doch sind auch hier nur wenige verwandte Züge aufzufinden.

Einen wichtigen Teil des Gesanges an den deutschen Schulen nahmen die metrisch vorgetragenen Lied-Kompositionen ein. Man war von den horazischen Oden ausgegangen, die vierstimmig gesetzt und nach den antiken metrischen Gesetzen vorgetragen wurden[1]. Diese Form wurde dann auf die Kirchengesänge übertragen[2]; besonders in den Schullieder-Sammlungen sind sie zahlreich vertreten. Diese Art des rein metrischen Gesanges fehlt vollständig in den *Piae Cantiones*. Ganz unbekannt scheint sie aber Schweden nicht geblieben zu sein, wie wir aus einigen kirchlich-dramatischen Fragmenten sehen werden.

In den schwedischen Mysterien des Mittelalters, die uns erhalten sind, scheint die Musik nur geringe Bedeutung gehabt zu haben, höchstens wurde ein *Venite* am Ende abgesungen. In der Reformationszeit haben nur die Passions-Mysterien allmählich einen musikalischen Charakter bekommen. Im Jonae-Rhezelii Psalmbuch (1619) findet sich Seite 102 ein solches in schwedischer Übersetzung, aber nur Text. Als Schluß wird der Hymnus *Christus pro nobis passus est* gesungen.

Mit der Wiederaufnahme des Passions-Mysteriums in die Kirche als ein Teil des Rituals nahm die Musik auch die allgemeinen kirchlichen Gesangsformen an. Der Text wurde der Bibel entnommen. Nur die Verteilung des Bibeltextes auf verschiedene Personen und Chöre gab dem Ganzen seine dramatische Form. Solche Passions-Dramen, die übrigens alle dieselbe Form aufweisen, sind uns in Schweden durch vier Handschriften bekannt. Die älteste ist eine Handschrift in Kgl. Bibl. Stockholm [Sv. Mus.]: »Passio Salvatoris Messa« 4°, vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Zwei andere befinden sich in Skara, in der Gymnasial-Bibl.: Mus. Ms. Nr. 3 und 6, erstere um 1645, letztere um 1646 geschrieben. Die letztere ist unvollendet. Aus der Gymnasial-Bibl. zu Wexiö haben wir eine Aufzeichnung von Robertus Paschatii Jenecopensis. Der Text ist dem Evangelium Johannis Kap. 18, 19 entnommen und aus Matthaeus und Marcus vervollständigt. In der Stockholmer Handschrift lautet der Anfang folgendermaßen:

1) Vgl. R. v. Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrh. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. III. 1887, S. 26.

2) B. Widmann, Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof. Vierteljahrsschr. f. Musikw. V, 1889, S. 290. — Siehe außerdem bei Prüfer, a. a. O.

Chorus:

1.

Wårs Herres Christi pi-nos Hi-sto-ri-a, som oss Sanct Jo-han-nes be-skrifver

[Passio Domini nostri secundum Johannem.]

Evang. [Cap. 1. V. 1.]

Je-sus gick öf-ver then Bec-ken Kidron, ther war en ör-ta-gård, ther ingick Je-sus med si-na Lär-jun-gar.[2]

[V. 2.]

Men Ju-das, som ho-nom för-rå-dde wis-te thet rum, för-ty Je-sus för-sam-la-de sigh ther of-tha med si-na Lär-jun-gar.[3]

[V. 3.]
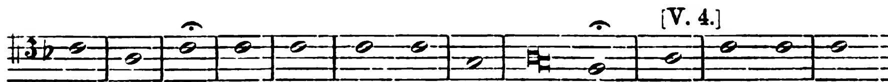
När nu Ju-das ha-de till sig an-na-mat then ska-ra med the öf-ver-ste Pre-sters och Pha-ri-se-ers tje-na-re, gick

1) Skara Ms. 3 und 6 haben a′ im Discantus.
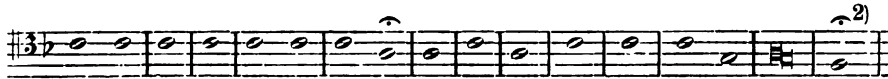
2) Skara Ms. 6 hat: Lär-jun-gar

3) Skara Ms. 6: Lär-jun-gar.

[V. 4.]

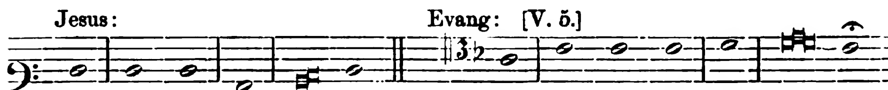


han ther uth med blås, wa-pen och wär-jor. Då Je-sus nu

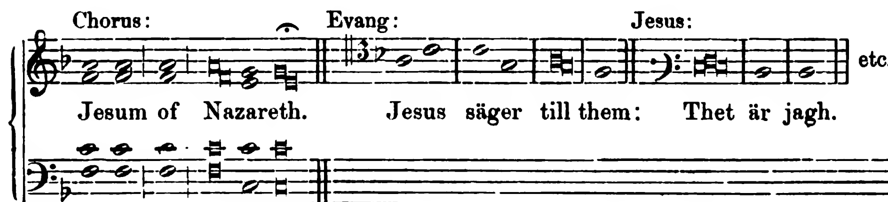


wis-te alt hvad henda skul-le, gick han ther uth och sa-de till them [2)]
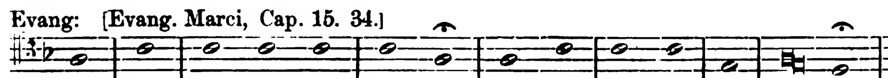
Jesus: Evang: [V. 5.]



Hvem sö-ken I her. The sva-ra-de och sad-he:

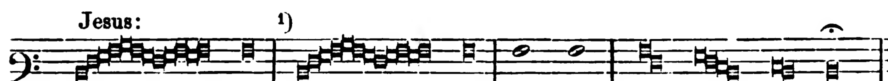


Evang: [Evang. Marci, Cap. 15. 34.]



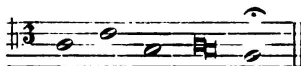
Men wid nij-on-de ti-men, rop-te Je-sus och sad-he:

Jesus: [1)]



E - - - li E - - - li la-ma sa-bac-tha-ni, etc.

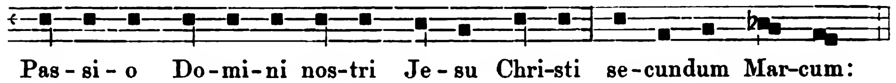
In derselben Weise wird die ganze Passion recitiert. Angefangen wird jeder Vers mit einem Sprung nach oben in die kleine Terz; bei jedem Komma-Einschnitt fällt die Stimme um eine kleine Terz. Der Schluß jedes Verses bleibt überall:
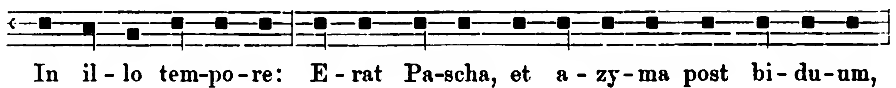


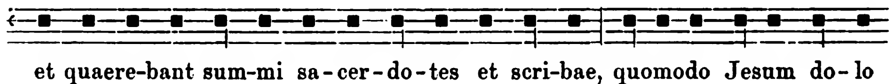
Von der gewöhnlichen Form weicht nur das dem Evangelium Marci Kap. 15, 34 entnommene: *Eli* etc. ab. Die Passion schließt in allen

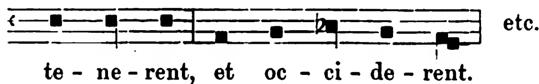
1) Skara Ms. 3: E - . . li. etc.
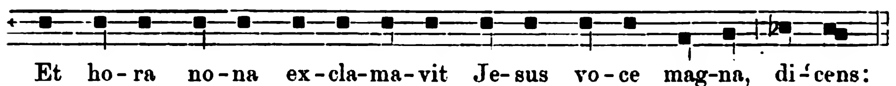
Handschriften mit Evang. Joh. Kap. 19, 30. Am Ende der Stockholmer Handschrift sind Tenor- und Baß-Stimme eines *Beati omnes* später hinzugefügt. Was die Chöre anbetrifft, schließen sie sich in rhythmischer Hinsicht dem freien Vortrage der Recitative an. Der Wortaccent bleibt der maßgebende. Die ganze Singweise ist aber den allgemeinen Formen der Kirche entnommen. Noch heute ist in der katholischen Kirche der Vortrag der Passionsgeschichte nach Marcus der folgende:[1])
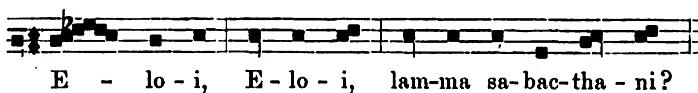












Unter Einwirkung der Antike entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Schulkomödie. In den Schulordnungen werden besonders die Komödien des Terenz empfohlen. Mehrere dramatische Arbeiten, teils als schwedische Bearbeitung eines ausländischen Originals, teils frei entstanden, wurden von der Schuljugend in den Gymnasien während des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Die Musik nahm aber hier nur eine untergeordnete Stellung ein. Allmählich verschmolzen diese Aufführungen mit denen berufsmäßiger Schauspieler.

1) *Officium majoris hebdomadae.* Regensburg, Pustet 1898, S. 72.

Anhang.

Register der Lieder der »Piae Cantiones« nebst ihren Quellen.

Abkürzungen:

A. Ps. = Das alte schwedische Psalmbuch 1697.
Arw. = Arwidsson, Svenska Fornsånger Ms.
Beckm. = Beckman, Den nya svenska Psalmboken.
C. 4. = Bibl. Upsala Cod. med. aevi 4.
D. = Daniel, Thesaurus hymnologicus.
Djurcl. = Djurclou, Skolsånger och skolstryk.
Grev. = Grevillii Messbook.
Jonae = Jonæ-Rhezelii Psalmen 1619.
Kl. = Klemming, Latinska Sånger.
M. = Mone, Lateinische Hymnen.
Ms. Link. = Stiftsbibl. Linköping Ms. Teol. 230.
Ms. Skara = Gymnasial-Bibl. Skara Mus. Ms. 6.
Ps. = Das schwedische Psalmbuch 1819.
Skarst. = Skarstedt, Latinska sånger.
Str. = Strindberg, Svenska folket.
Visb. = Visbok in-12° Kgl. Bibl. Stockholm.
W. = Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied.
Wgr. = Wieselgren, Sveriges sköna litteratur I.
Ödm. = Samuel Ödman, Hågkomster från hembygden.

	I. Aufl. 1582	II. Aufl. 1625	III. Aufl. 1679	IV. Aufl. 1761	V. Aufl. 1776	Neuausg. Kl.	Andere Quellen.
Ad cantus laetitiae nos invitat.	F. 39 a. I, II Vox. Nr. 22.	F. 35 b. I, II Vox. Nr. 22.	F. 33 a. I, II Vox. Nr. 22.	—	—	II: 11.[1]	Skarst. S. 98.
A dextris Dei Dominus.	F. 49 a. Nr. 25.	F. 53 b. Nr. 38.	F. 42 a. Nr. 25.	—	—	II: 70 b.	Skarst. S. 148.
Ad perennis vitae fontem.	—	F. 106 b. C. A. T. B. Nr. 90.	—	—	—	—	D. I: 116; M. I: 422.
Aetas carmen melodiæ I.	F. 54 b. D. T. B. Nr. 31.	F. 61 a. I, II Vox. Nr. 45 a.	F. 48 a. D. T. B. Nr. 31.	—	—	II: 81.	
Aetas carmen melodiae II.	—	F. 61 b. C. A. T. B. Nr. 45 b.	—	—	—	—	
Amoris opulentiam Christus.	F. 51 a. Nr. 28.	F. 55 a. Nr. 40.	F. 44 a. Nr. 28.	—	—	II: 71.	
Angelus emittitur, ave dulce.	F. 7 a. Nr. 1.	F. 5 a. Nr. 1.	F. 3 a. Nr. 1.	S. 3. Nr. 1.	S. 3. Nr. 1.	II: 12.	Arw. II: 705; Jonae S. 35; Ms. Skara Nr. 2; Grev. S. 85. Skarst. S. 99; Wgr. S. 48.
Ascendit Christus hodie.	—	F. 66 b. Nr. 48.	—	—	—	II: 109.	Ps. Nr. 115.
Ave funda Davidis	—	F. 45 a. Nr. 34.	—	—	—	—	
Ave maris stella, divinitatis cella.	F. 14 a. Nr. 11.	F. 12 a. Nr. 11.	F. 10 a. Nr. 11.	S. 3. Nr. 2.	S. 3. Nr. 2.	II: 13.	Arw. II: 705; Ms. Link. F. 6 a; Ms. Skara Nr. 4; Skarst. S. 100; Ödm. S. 57.
Ave maris stella, lucens miseris.	F. 10 b. Nr. 7.	F. 8 b. Nr. 7.	F. 6 b. Nr. 7.	—	—	II: 15.	

1) Römische Ziffern = Bandangabe, Arabische Ziffern = Seitenangabe.

	I. Aufl. 1582	II. Aufl. 1625	III. Aufl. 1679	IV. Aufl. 1761	V. Aufl. 1776	Neuausg. Kl.	Andere Quellen.
Ave Rex Regum omnium.	F. 67 a. Nr. 42.	F. 74 a. Nr. 57.	F. 61 a. Nr. 42.	—	—	II: 55.	Skarst. S. 139.
Author humani generis.	F. 42 a. Nr. 25.	F. 47 a. Nr. 36.	F. 36 a. Nr. 25.	—	—	II: 74.	
Benedicite tres personas Trinitatis.	F. 61 a. Nr. 35.	F. 67 b. Nr. 50.	F. 54 b. Nr. 35.	—	—	II: 2.	
Bene quondam dociles, Scholares.	F. 62 a. Nr. 36.	F. 68 b. Nr. 51.	F. 55 b. Nr. 36.	—	—	II: 3.	Skarst. S. 91.
Cantare cantica socii crucis.	—	F. 52 b. Nr. 37.	—	—	—	—	
Castitatis speculum Scholares.	F. 85 b. Nr. 58.	F. 91 a. Nr. 73.	F. 81 b. Nr. 58.	—	—	IV: 45.	Grev. S. 76; Skarst. S. 30.
Cedit hyems eminus	F. 53 a. D. T. B. Nr. 30.	F. 58 b. C. A. T. B. Nr. 44.	F. 46 b. D. T. B. Nr. 30.	—	—	II: 108.	D. I: 342; Jonae S. 94; Skarst. S. 162.
Christus pro nobis passus est.	F. 50 b. Nr. 27.	F. 54 b. Nr. 39.	F. 43 b. Nr. 27.	—	—	II: 80.	W. I: 280; Jonae S. 104; A. Ps. Nr. 169.
Congaudeat turba fidelium.	F. 10 a. Nr. 6.	F. 8 a. Nr. 6.	F. 6 a. Nr. 6.	—	—	II: 17.	D. IV: 147; Skarst. S. 103.
Cum sit omnes caro foenum.	F. 83 a. Nr. 56.	F. 88 b. Nr. 71.	F. 79 a. Nr. 56.	—	S. 10. Nr. 10.	IV: 3.	Arw. II: 711; Skarst. S. 1; Wgr. S. 46.
De radice processerat Jesse.	F. 9 b. Nr. 5.	F. 7 b. Nr. 5.	F. 5 b. Nr. 5.	—	—	II: 18.	Skarst. S. 104.
Dies est laetitiae in ortu.	F. 14 b. Nr. 12.	F. 12 b. Nr. 12.	F. 11 a. Nr. 12.	S. 4. Nr. 3.	S. 4. Nr. 3.	II: 19.	Arw. II: 705; D. I: 330; M. I: 62; Ps. Nr. 60.
Disciplinae filius ait imperterrito.	F. 89 a. Nr. 61.	F. 94 b. Nr. 76.	F. 85 a. Nr. 61.	—	—	IV: 48.	Skarst. S. 32. Djurcl. S. 396.
Divinum mysterium modo.	F. 64 a. Nr. 38.	F. 70 b. Nr. 53.	F. 58 a. Nr. 38.	—	—	II: 67.	M. I: 305; Skarst. S. 143.
Ecce novum gaudium, ecce.	F. 16 a. Nr. 13.	F. 14 a. Nr. 13.	F. 12 a. Nr. 13.	S. 6. Nr. 4.	S. 6. Nr. 4.	II: 22.	Arw. II: 707; Ms. Skara Nr. 1; Vish. S. 144; Skarst. S. 109.
Ex legis observantia.	—	F. 43 b. Nr. 32.	—	—	—	—	
Florens juventus virginis.	F. 19 a. Nr. 17.	F. 17 a. Nr. 17.	F. 15 a. Nr. 17.	—	—	II: 23.	Skarst. S. 110.
Gaudete, gaudete, Christus est natus.	F. 41 a. C. A. T. B. Nr. 24.	F. 38 b. C. A. T. B. Nr. 25.	F. 35 a. C. A. T. B. Nr. 24.	—	—	II: 28.	Skarst. S. 114.
Grates nunc omnes reddamus.	—	F. 42 a. Nr. 30.	—	—	—	—	D. II: 5.
Homo quidam rex nobilis.	F. 96 b. Nr. 71.	F. 103 b. Nr. 86.	F. 93 a. Nr. 71.	—	—	IV: 87.	A. Ps. Nr. 205; schw. gedruckt 1515.
Honestatis decus iam mutatur.	F. 78 a. Nr. 51.	F. 83 b. Nr. 66.	F. 73 a. Nr. 51.	—	—	IV: 29.	Skarst. S. 19.
In dulci jubilo, Nw siunge wij.	F. 17 b. Nr. 15.	F. 15 b. Nr. 15.	F. 13 b. Nr. 15.	—	—	II: 29.	A. Ps. Nr. 130; Skarst. S. 115.
In hoc vitae stadio.	F. 77 a. Nr. 50.	F. 82 b. Nr. 65.	F. 71 b. Nr. 50.	—	—	IV: 19.	Grev. S. 83; Skarst. S. 13.
In natali Domini casti gaudent.	—	F. 39 a. Nr. 26.	—	—	—	II: 30.	D. I: 259; Jonae S. 40; Skarst. S. 116.

	I. Aufl. 1582	II. Aufl. 1625	III. Aufl. 1670	IV. Aufl. 1761	V. Aufl. 1776	Neuausg. Kl.	Andere Quellen.
Insignis est figura.	F. 72 a. Nr. 45.	F. 77 b. Nr. 60.	F. 66 a. Nr. 45.	S. 8. Nr. 8.	S. 8. Nr. 7.	IV: 22.	C. 4: F. 278 b; Arw. II: 709; Skarst. S. 15.
In stadio laboris currunt omnes.	F. 90 b. Nr. 63.	F. 96 b. Nr. 78.	F. 87 a. Nr. 63.	S. 13. Nr. 14.	S. 14. Nr. 14.	IV: 52.	Arw. II: 713; Skarst. S. 34.
Invaluit malitia jam hora.	F. 82 b. Nr. 55.	F. 88 a. Nr. 70.	F. 78 a. Nr. 55.	—	—	IV: 12.	Skarst. S. 7.
In vernali tempore.	F. 98 b. Nr. 73.	F. 105 b. Nr. 88.	F. 96 a. Nr. 73.	S. 14. Nr. 16.	S. 15. Nr. 16.	IV: 81.	Arw. II: 713; Visb. S. 141: Wgr. S. 51; Skarst. S. 53; Str. I: 261.
Jam verus amor expiravit.	F. 79 b. Nr. 53.	F. 85 a. Nr. 68.	F. 75 a. Nr. 53.	—	—	IV: 8.	Skarst. S. 4.
Jeremiae Prophetiae stylus.	F. 84 a. I, II Vox. Nr. 57.	F. 89 b. I, II Vox. Nr. 72.	F. 79 b. I, II Vox. Nr. 57.	—	—	IV: 26.	Skarst. S. 17.
Jesu dulcis memoria.	F. 58 b. C. A. T. B. Nr. 33.	F. 64 b. C. A. T. B. Nr. 47.	F. 52 a. C. A. T. B. Nr. 33.	—	—	—	D. I: 227: Ps. Nr. 157; Wgr. S. 45; M. I: 329.
Jesu benigne, a cuius igne.	—	—	—	S. 16. Nr. 18.	—	—	Angeblich aus Freylinghausen 1721.
Jesus Christus nostra salus.	F. 65 a. Nr. 39.	F. 71 b. Nr. 54.	F. 58 b. Nr. 39.	—	—	II: 68.	D. II: 370; Ps. Nr. 152.
Jesus humani generis.	F. 52 a. Nr. 29.	F. 56 a. Nr. 41,	F. 45 b. Nr. 29.	—	—	II: 81.	
Joelis Prophetia clarescit.	—	F. 44 a. Nr. 33.	—	—	—	—	
Jucundare jugitur.	F. 56 b. C. T. B. Nr. 32.	F. 63 b. C. A. T. B. Nr. 46.	F. 50 a. C. T. B. Nr. 32.	—	—	II: 83.	Im Register der Aufl. 1625 vergessen.
Laus virginis nati sonat.	F. 25 a. Nr. 18.	F. 23 a. Nr. 18.	F. 19 b. Nr. 18.	—	—	II: 33.	Skarst. S. 119.
Laetemur omnes socii.	F. 95 b. Nr. 69.	F. 102 a. Nr. 84.	F. 92 a. Nr. 69.	—	—	IV: 75.	Skarst. S. 49.
Laetetur Jerusalem Sion.	F. 11 b. Nr. 8.	F. 9 b. Nr. 8.	F. 7 b. Nr. 8.	—	—	II: 31.	Jonae S. 48; Skarst. S. 118.
Mars praecurrit in planetis.	F. 81 b. Nr. 54.	F. 87 a. Nr. 69.	F. 77 a. Nr. 54.	S. 10. Nr. 10.	S. 10. Nr. 9.	IV: 14.	C. 4. F. 278 a; Grev. S. 81; Arw. II: 709; Jonae S. 300; Skarst. S. 8.
Mirum si laeteris dum ex	F. 73 a. Nr. 46.	F. 78 b. Nr. 61.	F. 67 a. Nr. 46.	S. 11. Nr. 11.	S. 11. Nr. 11.	IV: 31.	C. 4. F. 278 a; Arw. II: 711; Skarst. S. 21.
Mundanis vanitatibus adstrictis.	F. 76 a. Nr. 49.	F. 81 b. Nr. 64.	F. 70 b. Nr. 49.	—	—	IV: 35.	Skarst. S. 24.
Nobis est natus hodie, de pura.	—	F. 41 b. Nr. 29.	—	—	—	—	D. IV: 260.
Nunc Angelorum gloria.	—	F. 38 a. Nr. 24.	—	—	—	II: 39.	D. I: 328; Skarst. S. 125.
Nunc floret mendacium.	F. 75 a. Nr. 48.	F. 80 b. Nr. 63.	F. 69 b. Nr. 48.	—	—	IV: 38.	Skarst. S. 26.
O Christe rex piissime.	F. 66 b. Nr. 41.	F. 73 b. Nr. 56.	F. 60 b. Nr. 41.	—	—	II: 59.	

	I. Aufl. 1582	II. Aufl. 1625	III. Aufl. 1679	IV. Aufl. 1761	V. Aufl. 1776	Neuausg. Kl.	Andere Quellen.
Olla mortis patescit, quam.	F. 89 b. Nr. 62.	F. 95 b. Nr. 77.	F. 85 b. Nr. 62.	—	—	IV: 54.	Skarst. S. 35.
O mentes perfidas et linguas.	F. 74 a. Nr. 47.	F. 79 b. Nr. 62.	F. 68 b. Nr. 47.	—	—	IV: 41.	Grev. S. 89; Skars S. 27.
Omnis mundus jucundetur.	F. 18 a. Nr. 16.	F. 16 a. Nr. 16.	F. 14 a. Nr. 16.	—	—	—	D. I: 329.
O quam mundum, quam jocundum.	F. 94 b. Nr. 68.	F. 101 b. Nr. 83.	F. 91 a. Nr. 68.	—	—	IV: 76.	Skarst. S. 50.
O rex coelorum Domine.	F. 66 a. Nr. 40.	F. 72 b. Nr. 55.	F. 59 b. Nr. 40.	—	—	II: 62.	Jonae S. 267.
O scholares discite.	F. 86 b. Nr. 59.	F. 91 b. Nr. 74.	F. 82 a. Nr. 59.	S. 11. Nr. 12.	S. 12. Nr. 12.	IV: 58.	Arw. II: 711; Wadst. Bibl. J. VI; Ups. 32 (Kl.); Skarst. S. 38; Str. I: 261.
O scholares voce pares.	F. 92 b. Nr. 66.	F. 99 a. Nr. 81.	F. 89 a. Nr. 66.	S. 14. Nr. 15.	S. 14. Nr. 15.	IV: 63.	Arw. II: 713; Skarst. S. 41; Djurcl. S. 397.
Paranymphus adiens virginem.	F. 37 a. I, II Vox. Nr. 21.	F. 34 b. I, II Vox. Nr. 21.	F. 31 a. I, II Vox. Nr. 21.	—	—	II: 40.	Skarst. S. 126.
Parce Christe spes reorum I.	—	F. 45 b. Nr. 35.	—	—	—	II: 60.	
Parce Christe spes reorum II.	F. 68 a. I. II Vox. Nr. 43.	F. 74 b. Nr. 58.	F. 62 a. I, II Vox. Nr. 43.	—	—	II: 60.	
Parvulus nobis nascitur.	—	F. 31 a. Nr. 28.	—	—	—	—	D. I: 333; Beckm. S. 219; Jonae S. 37.
Personent hodie voces.	F. 12 a. Nr. 9.	F. 10 a. Nr. 9.	F. 8 a. Nr. 9.	S. 7. Nr. 6.	S. 6. Nr. 5.	II: 40.	Arw. II: 707; Jonae S. 51; Skarst. S. 126.
Psallat fidelis concio, cum.	F. 33 b. Nr. 20.	F. 31 b. Nr. 20.	F. 27 b. Nr. 20.	—	—	II: 41.	Skarst. S. 127.
Psallat scholarum concio, in.	F. 13 a. Nr. 10.	F. 11 a. Nr. 10.	F. 9 a. Nr. 10.	—	—	II: 45.	Skarst. S. 131.
Psallite unigenito Christo.	—	F. 42 b. Nr. 31.	—	—	—	—	Schw. in 1625; W. I: 237.
Puer natus in Bethlehem I.	F. 40 a. I. II Vox. Nr. 23.	F. 36 b. C. A. T. B. Nr. 23.	F. 33 b. I, II Vox. Nr. 23.	—	—	II: 47.	D. I: 334; Ps. Nr. 67; Skarst. S. 133.
Puer natus in Bethlehem II.	—	F. 40 b. Nr. 27.	—	—	—	II: 47.	
Puer nobis nascitur, Rector.	F. 8. Nr. 3.	F. 6 a. Nr. 3.	F. 4 a. Nr. 3.	—	—	—	D. I: 333; M. I: 64; Jonae S. 33.
Quando Christus ascenderat.	F. 60 b. Nr. 34.	F. 67 a. Nr. 49.	F. 54 a. Nr. 34.	—	—	II: 117.	W. I: 281.
Ramus virens olivarum.	F. 78 a. Nr. 72.	F. 104 b. Nr. 87.	F. 95 a. Nr. 72.	—	—	IV: 93.	Skarst. S. 70; Wgr. S. 50.
Regimen scholarium	F. 93 a. I, II Vox. Nr. 67.	F. 99 b. I, II Vox. Nr. 82.	F. 89 b. I, II Vox. Nr. 67.	—	—	IV: 65.	Skarst. S. 43.
Resonet in laudibus	F. 16 b. Nr. 14.	F. 14 b. Nr. 14.	F. 12 b. Nr. 14.	—	—	—	D. I: 327; Beckm. S. 246.
Salve flos et decor Ecclesiae.	F. 7 b. Nr. 2.	F. 5 b. Nr. 2.	F. 3 b. Nr. 2.	—	—	II: 48.	Skarst. S. 134.
Schola morum floruit.	F. 91 b. Nr. 64.	F. 97 b. Nr. 79.	F. 87 b. Nr. 64.	—	—	IV: 66.	Djurcl. S. 395; Skarst. S. 43.

	I. Aufl. 1582	II. Aufl. 1625	III. Aufl. 1679	IV. Aufl. 1761	V. Aufl. 1776	Neuausg. Kl.	Andere Quellen.
Scholares convenite.	F. 88 a. Nr. 60.	F. 93 b. Nr. 75.	F. 84 a. Nr. 60.	S. 13. Nr. 13.	S. 13. Nr. 13.	IV: 69.	Arw. II: 713; Grev. S. 82; Skarst. S. 45; Str. I: 261.
Scribere proposui.	F. 79 a. Nr. 52.	F. 84 a. No. 67.	F. 74 a. Nr. 52.	S. 9. Nr. 9.	S. 9. Nr. 8.	IV: 16.	Arw. II: 709; Grev. S. 79; Ms. Skara Nr. 3; Skarst. S. 10.
Sum in aliena provincia.	F. 92 a. Nr. 65.	F. 98 b. Nr. 80.	F. 88 b. Nr. 65.	—	—	IV: 71.	Skarst. S. 47.
Surrexit Christus Dominus.	—	F. 57 a.	—	—	—	—	W. I: 177; Jonae S. 88.
Surrexit Christus hodie.	—	F. 58 a. Nr. 43.	—	—	—	—	M. I: 195; W. I: 175; A. Ps. Nr. 168; Jonae S. 99.
Tempus adest floridum.	F. 99 a. Nr. 74.	F. 106 a. Nr. 89.	F. 96 b. Nr. 74.	S. 15. Nr. 17.	S. 16. Nr. 17.	IV: 83.	Arw. II: 715; Grev. S. 78; Jonae S. 142; Ps. Nr. 394.
Triformis relucentia.	F. 63 a. Nr. 37.	F. 69 b. Nr. 52.	F. 56 b. Nr. 37.	—	—	II: 8.	Skarst. S. 95; Wgr. S. 47.
Vanitatum vanitas.	F. 71 a. Nr. 44.	F. 76 b. Nr. 59.	F. 65 a. Nr. 44.	S. 7. Nr. 7.	S. 7. Nr. 6.	IV: 5.	Arw. II: 707; Grev. S. 75; Skarst. S. 2.
Verbum caro factum est.	F. 8 b. Nr. 4.	F. 6 b. Nr. 4.	F. 4 b. Nr. 4.	—	—	II: 53.	D. IV: 257; M. II: 80; Skarst. S. 138.
Unica gratifera legis veteris.	F. 31 a. Nr. 19.	F. 29 a. Nr. 19.	F. 25 a. Nr. 19.	—	—	II: 49.	Skarst. S. 135.
Zachaeus arboris ascendit.	F. 96 a. I, II Vox. Nr. 70.	F. 102 b. I, II Vox. Nr. 85.	F. 92 b. I. II Vox. Nr. 70.	—	—	IV: 92.	Skarst. S. 60.

Register der vor 1800 gemachten schwedischen Übersetzungen.

Alle tingh på jordenne	Nr. 44.[1]	Visb.; Grev.
Een fahrlig tijdh	Nr. 54.	Jonae; Grev.
Eija hvad för glædi ny	Nr. 13.	Visb.
Frögde sigh all creatur	Nr. 73.	Visb.
Frögde sigh Jerusalem	Nr. 8.	Jonae.
Gladhelig sjunge wij	Nr. 31.	P. C. 1625.
Gladhelig wij nu sjunge	Nr. 9.	Jonae.
Gudh utsände Engel sin	Nr. 1.	Jonae; Ms. Skara; Grev.
Hvilcket är itt lustigt ting	Nr. 13.	Ms. Skara
O Herre Gudh af Himmelrijk	Nr. 40.	Jonae.
Then lustige tijdh	Nr. 74.	Jonae; Grev.
Til at skrifwa lyster mig	Nr. 52.	Ms. Skara.

1) Nummerangabe nach P. C. 1582.

Quelques Documents sur la Musique de la Grande Ecurie du Roi

par

J. Ecorcheville.

(Paris.)

Un travail entrepris sur la musique française depuis la mort de Lulli jusqu'à l'avénement de Rameau (1690—1730), nous ayant engagés dans le dépouillement des archives de la maison du roi, nous avons pensé qu'il y avait utilité à grouper et à mettre au jour quelques-uns de ces documents, concernant, en particulier, la musique de la Grande Ecurie, et dont le détail ne saurait trouver place dans une étude d'ordre général. Cette publication d'un intérêt purement documentaire n'est donc qu'une simple contribution à l'histoire musicale de la maison du roi.

Les principales sources dont nous tirons ces matériaux sont:

A. Le carton O^1 878.
B. Les registres Z^{1a} 488—89—90.
(Archives nationales)
C. Les Etats de la France publiés entre 1687 et 1730.
D. Les Etats de la maison du roi de 1716 à 1730.
(Bibl. Mazarine mss. 2660 à 70)

A contient en quelque sorte les seules archives qui nous viennent de l'Ecurie du roi, réunies et conservées par l'ancien régime. *B* n'est qu'une copie exécutée en 1776, mais dont le caractère officiel et administratif offre de sérieuses garanties. Quant aux Etats imprimés, chacun sait qu'ils ne méritent pas une confiance absolue. Leur rédaction se faisait d'après des mémoires, dont n'étaient pas toujours absentes les préoccupations personnelles des intéressés. On peut voir un exemple de cette façon de procéder dans le volume des Etats de 1722, annoté par Clairambault (Bibl. Nat. réserve.) Enfin *D* sont les états de dépenses de bouche, nourriture, livrées, luminaire, gages extraordinaires, arrêtés annuellement sur l'ordre du duc de Bourbon, puis du roi. Entre ces divers documents, nous aurons ça et là des divergences à constater qu'il ne nous sera pas toujours possible d'accorder.

La Grande et la Petite Ecurie sous les ordres du grand et du petit Ecuyer[1]) comprenaient dans leurs attributions tout ce qui ne dépendait

---

1) La charge de grand Ecuyer appartenait à cette époque aux princes Louis et Charles de Lorraine; celle de premier écuyer aux marquis de Beringhen.

pas de la chapelle ou de la chambre. Elles devaient exécuter le service du prince et de la cour dans toutes les solennités et occasions diverses qui n'étaient point particulièrement religieuses ou privées. Un corps de musique leur était donc indispensable et, de tous temps elles avaient compté parmi leurs officiers des «joueurs d'instruments». A l'époque dont il s'agit ici, l'importance musicale de la chambre et de la chapelle était devenue singulièrement plus grande que celle de l'écurie et, jusqu' à la fin de l'ancien régime, cette inégalité subsistera en s'aggravant. C'est à la grande écurie, la plus illustre et la plus ancienne que la musique était rattachée. En 1690, les musiciens de ce corps se divisaient en 5 classes d'après un groupement qui paraît s'être établi au dix-septième siècle:

1. Les trompettes.
2. Les fifres et tabourins ou tambours.
3. Les joueurs de violons, hautbois, saqueboutes et cornets.
4. Les cromornes et trompettes marines.
5. Les hautbois et musettes du Poitou.

Trompettes.

«Les trompettes sont des officiers, lesquels, à l'instar des grands hautbois, des tambours, des musettes et des cromornes, prêtent serment entre les mains du grand écuyer de France, et sont commandés lorsque Monsieur le Grand Maître des cérémonies demande des instruments de guerre» (*A*). Ils étaient nommés par une lettre ainsi conçue:

«De par le Roi.

Grand Ecuyer de France et vous contrôleur du fait et dépenses de notre écurie, salut, savoir faisons que sur le bon et louable rapport qui nous a été fait de N. . . . . et de ses sens, suffisance, loyauté, prudhomie, expérience et bonne diligence, nous, pour ces causes l'avons aujourd'hui retenu et retenons par ces présentes, signées de notre main, en l'état et charge de l'un de nos trompettes de notre grande écurie pour dorénavant, l'avoir, tenir et exercer, et en user aux honneurs, privilèges, franchises, libertés, gages, droits fruits, profits, revenus et émoluments accoutumés. . . . . Mandons aussi au trésorier de nos écuries que les gages et droits, appartenants, à la dite charge, ils aient à payer et délivrer au dit N. . . par chacun an, à l'écurie, aux termes et en la manière accoutumée, suivant nos états, car tel est notre bon plaisir» (*A*).

Leur nombre était fixé à 12; jadis ils avaient servi soit par quartier, soit 6 par année, mais «la différence des habits ayant déplu au Roi Louis XIV, il ordonna que les 4 meilleurs serviraient toute l'année et seraient habillés» (*A*). Le goût du Roi pour l'uniforme ne fut peut-être pas la seule raison de cette nouvelle organisation; les instruments de l'écurie, comme beaucoup de leurs collègues, dont le service était in-

termittent, n'habitaient pas Versailles. Cette absence devait entraîner de fréquentes irrégularités dans un service moins bien organisé que celui de la chapelle et moins directement soumis à la volonté royale, que celui de la chambre. Nous lisons:

«On observe que quand Monsieur le Grand Maitre des cérémonies demande à Monsieur le Grand Ecuyer des instruments de guerre, souvent le service est précipité et les trompettes ainsi que les hautbois, tambours et fifres de la grande écurie forment chacun leur corps et compagnie comme ils peuvent et à la hâte; qu'alors tous ces officiers, après avoir appelé plusieurs instruments de leur connaissance, les conduisent au garde-meuble de l'écurie pour avoir les habits des officiers de la chambre et écurie» (*A*).

Les 12 trompettes furent donc divisés en 4 trompettes «ordinaires ou de la chambre», et 8 trompettes de l'écurie proprement dite, ou «non servants». Il leur était permis «de servir dans les plaisirs de Sa Majesté, ou dans les gardes du Corps, gendarmes, chevau-légers ou même où bon leur semble» (*A*). Les trompettes ordinaires continuèrent à dépendre de l'écurie sans avoir rien de commun avec la chambre dont ils portaient le titre. «Quoique les trompettes de la chambre soient de la grande écurie, Monsieur le Grand Ecuyer les appelle trompettes de la chambre dans leur certificat de service et aux certificats de leur prestation de serment de fidélité, au bas de leurs provisions» (*C 1718*). Ils restèrent donc toujours instruments de guerre, et c'est ce qui explique la présence à côté d'eux de 4 autres trompettes dits «des plaisirs du Roi», choisis parmi les 28 trompettes des gardes du corps. Bien qu'ils n'appartiennent pas à l'écurie, les trompettes des plaisirs nous intéressent ici comme collègues et concurrents des trompettes ordinaires. «Les 4 trompettes et le timbalier des plaisirs du Roi, et ordinaires du guet, créés par Louis XIV pour servir près de S. M., ont cette place par ancienneté et comme récompense» (*A*).

Service. Ces 8 trompettes de la chambre et des plaisirs se partageaient le service ordinaire de la cour ainsi qu'il suit:

«Ils se trouvent à tous les concerts de musique où il faut des trompettes devant le Roi, tant sur le canal de Versailles que dans les appartements, aux opéras, ballets, comédies et même quelquefois à la chapelle; à la solennité du jour ou de la veille des rois, comme en 1693 et 1694 que le roi fit les rois à Versailles avec leurs Majestés d'Angleterre et quelques princes, princesses et dames; enfin ils se trouvent généralement à tout ce qui se fait pour le divertissement du roi et de la cour. En toutes ces rencontres de divertissements, les trompettes des plaisirs ont le pas sur les trompettes de la chambre; mais aux autres endroits, les trompettes de la chambre ont le pas sur ceux des plaisirs» (*C 1697*).

«Quand le roi marche en troupe, c'est-à-dire quand les chevau-légers, ou gendarmes ou mousquetaires ou la salle des gardes du corps sont commandés,

les 4 trompettes de la chambre marchent à la tête du carosse du roi en sonnant. Quand le roi fait une revue, les 4 trompettes marchent à la tête du carosse de la reine si elle y est. A l'armée, les trompettes de la chambre marchent avec le roi, 2 alternativement et sont commandés en commission pour porter les ordres pour les contributions» (*A*).

«Lorsque Monseigneur quitte le roi et s'en va à l'armée, des 4 trompettes des plaisirs, 2 restent auprès du roi et 2 suivent Monseigneur, pareillement des 4 trompettes de la chambre. Ils ont auprès de Monseigneur la même fonction qu'auprès du roi et ceux qui, à une campagne, n'ont pas suivi Monseigneur le suivent au prochain voyage» (*C 1697*).

A ce sujet, Huguenet, trompette en 1747, écrit à Monsieur De Villiers:[1])

«Monsieur, j'ai l'honneur de vous représenter que, malgré ma malheureuse goutte, étant réduit au lait depuis 6 mois, je me dispose à faire la campagne; vous savez combien elle est coûteuse; c'est cette raison qui me porte à vous demander en grâce, s'il est possible de compter sur les extra-ordinaires qui nous sont dus; car en vérité Monsieur, c'est une affaire de cent pistoles de faire la campagne. Les chevaux sont très chers et il en faut 2; il faut payer un domestique, il faut joindre enfin à 40 ou 50 lieues à 8 ou 10 francs par jour et revenir. . .» (*A*).

En outre les trompettes assistaient au transport des drapeaux, soit de Versailles à Paris, soit de l'Hôtel de Ville à Notre-Dame et aux pains bénits que rendaient le roi et les princes.

«Au *Te deum* chanté pour action de grâce à N. D.lorsque le roi y assiste, il est ordonné 8 trompettes des écuries, savoir les 4 ordinaires servant à cheval et les 4 autres servant à pied. Les 4 à cheval vont se rendre à la grille de Chaillot ou à l'Etoile à la rencontre du roi, et ils prennent leur place à la tête des chevaux du carosse et viennent en ordre jusqu'à la porte. . . . . où étant arrivés, ils mettent pied à terre et se joignent au (ici le texte manque) conduisent S. M. jusqu'à la place qui lui est préparée dans le chœur de l'église, entrant par le côté de l'épitre, et s'en retournant par celui de l'évangile jusqu'à la grille du chœur, en dehors, où ils attendent la fin de la cérémonie; ensuite reconduisent le roi dans le même ordre jusqu'à la porte de l'église où les 4 ordinaires montent à cheval et accompagnent le roi jusqu'au même endroit où ils avaient joint son carosse; mais pour les 4 autres trompettes à pied, ils se retirent chez eux quand le roi est remonté dans son carosse» (*A*).

«Le timbalier marche à la tête du guet des gardes derrière le carosse de S. M. portant ses timballes comme les trompettes portent leurs trompettes» (*C 1697*).

Les attributions des trompettes de la chambre et celles des trompettes de plaisir, différentes en principe, étaient donc en réalité souvent

1) Villiers était le secrétaire des commandements du prince Charles. C'est à lui qu' est adressée presque toute la correspondance que nous aurons occasion de citer.

confondues, d'où conflits inévitables, d'autant plus que parfois «les trompettes des écuries n'étant pas en nombre suffisant par la maladie de quelques-uns de leurs camarades payaient ceux des gardes du corps pour les aider». Il devint de plus en plus difficile de «prendre quelques précautions à l'égard des trompettes de plaisir, afin que celui dont ils dépendaient ne prétendit pas se faire un droit de ce qui n'était qu'une concession» *(A)*.

Jusqu'en 1715, la puissante autorité de Louis XIV maintint l'harmonie dans une organisation qu'il avait créée et dont il savait faire respecter l'esprit, mais après la régence, Louis XV, peu soucieux de ces sortes de choses, laissa le trouble s'établir où l'ordre avait régné. En 1729, une grande contestation s'élèvera «pour savoir si les trompettes de la chambre devaient marcher immédiatement devant le carosse du roi comme ils le prétendaient et paraissaient l'avoir généralement fait, ou devant les chevau-légers et mousquetaires du corps comme ceux-ci le voulaient» *(A)*. Un mémoire de 1756 nous raconte une dispute de ce genre, qui éclata, lorsque Louis XV alla tenir son lit de justice:

«A Monsieur De Villiers».

«J'ai l'honneur de vous faire pare de la disputes qui nous est arriver avec Mrs les chevaux léger; d'abord en sortent de La Muette ces Mrs ont voulut nous faire marcher en avant, nous avons tenue ferme et leurs avonts dit que nous avions des ordre supérieur auquelle nous obéission. cela a passéé, mais lorsque nous avons été dans le millieu de Passy, leur disputtes a recommencer mieux que jamais ils ont pris notre poste avec fureure, nous avonts résister et nous lavons reprie. Lofficier qui les commandoit dont je ne sais pas le nom a vous lue nous débusquer et les deux commendants des mousquetaires ce sont mit de la partie. Le Roy qui fut arreter dans ce moment apela les officiers susdit et leur demanda ce qu'il y avait il lui répondire que cétaient ces trompettes qui ne voulais pas marcher en avant, à quoy le Roy leur répondit: que mes trompettes marche à droite et à gauche de mes chevaux, ce que nous exécutâmes sur le chams, j'ay pour émoins (de) ce que j'ay l'honeur de vous avancer Mr de Jumillac, commendent des mousquetaires gris: quand nous fumes arriver au palais nous devions mettre pied atterre pour aller à l'Entrée du Roy à son parlement, comme nous étions extrèmement serrés par la multitude nous fimes ce qu'il dépendait de nous pour y aller, mais encore une fois, Mr les cheveaux léger nous en empécher de façon que nous avonts manquer ce service» *(A)*.

Les services extraordinaires qui réclamaient les 12 ou même les 16 trompettes de l'écurie et des plaisirs, étaient les grandes cérémonies, baptêmes des enfants de France, mariages des rois, pompes funèbres de leurs Majestés, sacres des rois. D'ailleurs toute cérémonie devenait extraordinaire lorsqu'elle revêtait un caractère particulier de solennité. La règlementation minutieuse de ces pompes était un des plaisirs et une des

gloires du roi-soleil. Les trompettes qui n'étaient pas de la chambre devaient souvent se joindre à leurs camarades en ces occasions. Malheureusement les récits contemporains n'ont à cet égard qu'une précision très relative. Nous lisons par exemple dans le *Mercure* de 1715[1]) que le baron de Breteuil alla chercher l'ambassadeur de Perse à Paris avec 8 trompettes de la chambre du roi et qu'en entrant dans le grand appartement, l'ambassadeur était précédé des 8 trompettes du roi. Or, un certificat du Grand Ecuyer du 24 Février 1715 nous apprend «que les nommés Barberet fils, Noulaux, Desmoulins et Rode, tous 4 trompettes ordinaires de la chambre et grande écurie du roi, avec 5 autres trompettes de la grande écurie, ce qui compose ensemble le nombre de 9, ont servi S. M. et fait les fonctions de leurs charges», à l'audience de l'ambassadeur de Perse. Même certificat pour les 12 trompettes de la chambre et grande écurie du roi au lit de justice de 1715, et à la publication de la paix de 1713. Il semble cependant que 6 trompettes seulement figurèrent au service funèbre de Louis XIV (Arch. nat. *O*¹ *2984)*.

Le grand évènement de cette période pour toutes les charges de la cour fut le sacre de Louis XV en 1722.

«A Monseigneur le Prince Charles, Grand Ecuyer de S. M.

«Monseigneur, les 8 trompettes de la chambre du roi non servants remontrent très humblement à votre Altesse de vouloir leur accorder leur droit attaché à leur charge, lequel est expliqué dans leur provision, signée de la main de Monseigneur votre Père, laquelle porte que dans toutes les sérémonies qui se font pour le service du roi comme publications de paix, de Te Deum, pour les victoires remportées et autres sérémonies là où le nombre doit être de 12 ou 16 trompettes l'on prend ordinairement les 4 trompettes de la chambre qui servent actuellement auprès du roi et les 4 trompettes des plaisirs, pour les sérémonies ordinaires. Mais pour les sérémonies extraordinaires les trompettes de la chambre non servants doivent remplir le nombre du surplus conformément aux statuts de leur charge et comme voilà le temps du sacre de S. M. qui s'approche, ils ont recours à votre grandeur pour qu'ils puissent remplir après les 8 trompettes servant, le nombre de ceux qu'il en faudra du surplus; cela a été exercé de tout temps» (*A*).

Voici comment se fit le service des instruments de l'écurie à cette solennité:

«Les trompettes, tambours, musettes, hautbois et autres instruments qui seront ordonnés par Monsieur le grand Ecuyer se rendront à la cérémonie à 6 heures du matin au logis de S. M. Le roi étant conduit de son logis à l'église, tous les instruments marcheront deux à deux les musettes, les hautbois, les tambours, les trompettes après le clergé de l'église au milieu de 100 suisses qui marcheront à droite et à gauche; et ne sonneront point dans

1) Mars. I, 269—275, II, 247.

la marche; arrivés dans le chœur de l'église, les instruments s'arrêteront près de la porte du chœur et se rangeront à droite et à gauche faisant silence tout le temps de la cérémonie» (*A*).

«Dans l'église, les trompettes, hautbois et tambours se mirent entre les deux escaliers qui montaient au Jubé» (*Mercure*, Nov. 1722, 1).

«Après que le roi est couronné il sera conduit au jubé et on criera vive le roi, dans l'église; les instruments sonneront fanfare, pendant un *miserere*, après quoi ils feront silence le reste du temps que le roi restera dans l'église. Après la cérémonie de l'église, le roi retournant à son palais, tous les instruments sonneront en marchant entre les deux haies des 100 suisses, arrivés au palais, ils attendront, pour marcher au service du festin. Pour aller chercher la viande du festin, les instruments, sans sonner, prendront le grand Maitre de France, et autres qui l'accompagneront; marcheront d'abord les musettes, les hautbois, les tambours, les trompettes, les hérauts. . . . . ce qui se fera à chaque service des viandes du festin, observant en allant chercher le service des viandes de ne point sonner, mais de sonner en l'apportant à la salle. Le premier service des viandes porté, les instruments marcheront jusqu'à la porte de la chambre du roi, et le roi allant de sa chambre à la salle du festin, les instruments marcheront les premiers et sonneront. Le festin étant fini, le roi sera reconduit à sa chambre, jusqu'à la porte de laquelle les instruments précèderont en sonnant. Il serait utile que Monsieur le grand Ecuyer commit quelqu'un pour faire faire à tous les instruments ce qui est ici marqué. Ces mêmes instruments servent encore à la cérémonie de l'ordre du St. Esprit le lendemain» (*A*).

Revenus.[1]) Les 12 trompettes de l'écurie avaient 180 l. de gages par an payés par le trésorier de l'écurie et ceux des plaisirs 1200 l. Les 4 trompettes ordinaires de la chambre recevaient, outre leur traitement de l'écurie:

20 l. par mois de récompense,
60 l. par mois d'extraordinaires,
soit en tout 1140 l.

Le premier de l'an chez Monsieur le premier Ecuyer	7 l.	10 s.
Le jour de la St. Louis « « « « «	«	«
Le 1 Mai « « « « «	8 l.	5 s.

«Ils ont en outre de cela des billets de bouche à tous les jours de Pâques, Pentecôte, Toussaint, Noël, 1 Janvier et 1 Mai» (*A*). Ces billets de bouche consistaient, en 1716, en:

Au 1. Janvier et au 1. Mai	l.	s.	d.
10 Pains	0	17	6
2 Setiers de vin de table	16	13	4
4 Gibiers	6	16	0
16 Livres de veau et de mouton	5	12	0
2 Livres de lard	1	6	0
	31	4	10

1) Les valeurs monétaires sont ici la livre, le sol et le denier.

Aux 4 fêtes:

10 Pains	0	17	6
2 Setiers de vin de table	16	13	4
32 Livres de veau	11	4	0
2 Livres de lard	1	6	0
	30	0	10

En 1728, ces sommes s'élevaient à 39. 3. 10 (*D*). Enfin, «ils ont chacun un cierge à la chandeleur et à la Fête-Dieu; et chacun une semaine sainte»[1]) (*A*).

Les cérémonies auxquelles les trompettes prenaient part leur étaient rétribuées. Sur ce point, les documents se trouvent souvent en désaccord, ce qui provient sans doute du nombre variable de trompettes employés dans les différents cas.[2]) Nous lisons en *A*:

«A chaque cérémonie royale ils ont à eux 16 une ordonnance de 1200 l. payée au trésor royal.

Au Te Deum de Valenciennes pour la prise de Luxembourg, pour 8 trompettes, 17 nov. 1684 . . . 120 l.

Te Deum de Philipsbourg en présence du dauphin 6 sept. 1689 . . . 120 l.

Cérémonie du transfert des drapeaux pris à Vercell, depuis les Tuileries jusqu' à Notre-Dame à 12 trompettes, 16 Août 1704 . . . 150 l.

Le 16 Août 1734, pour la fête de St-Roch, payé par Remy Drouart, secrétaire de la Ville, 10 l.» (*A*).

Comme tous les officiers de la maison du roi, ils jouissaient des privilèges de la Commensalité et des exemptions qui s'y trouvaient attachées. «Vous savez sans doute, écrit l'un d'eux, que les gages, récompenses, nourriture, livrées et livraisons, en un mot les émoluments des charges de la maison du roi ne sont sujettes à aucune saisie ni aucun empêchement de la part des prétendants droit aux dites charges, suivant la déclaration du mois de Juillet 1643. En 17. . Coutanceau représente: «qu'en conséquence des privilèges attribués à sa charge, il a le droit de faire valoir et d'exploiter par ses mains, sans payer taille une ferme composée d'autant de terre labourable que 2 charrues en peuvent labourer pourvu que ce soit de son propre ou d'aquet» (*A*).

Habillements. Nous avons vu que la différence des habits avait été une raison de la création des trompettes de la Chambre. Ces 4 trompettes avaient donc des habits particuliers, qui devaient ressembler à ceux des trompettes de la maison militaire du roi, car ils différaient de ceux des plaisirs seulement «en ce que ceux-ci étaient galonnés d'argent, tandis

1) C'était un émolument spécial dont ils étaient gratifiés cette semaine-là. Nous voyons les gardes du corps (*C 1718*) recevoir des «heures et de la toile, la semaine sainte». Il en devait être à peu près de même des trompettes de l'écurie.

2) Voir par ex. *C 1697* et *1712*.

que ceux de la chambre étaient galonnés or et argent» (*A*). Lorsqu'en 1767 il s'agit de modifier les étoffes des costumes de la maison royale, les trompettes de la chambre demandèrent à garder le velours disant «que ce sera un moyen de les sauver des difficultés qu'ils ont souvent avec les chevau-légers à cause de la conformité des habits de leurs trompettes» (*A*). Faut-il donc admettre que la différence des habits remarquée par Louis XIV existait, non pas entre les différents trompettes de l'écurie, mais entre eux et ceux des gardes du corps? L'iconographie pourra seule résoudre cette question. Les habits étaient renouvelables tous les ans ou tous les trois ans; les documents ne s'accordent pas sur ce point. L'habillement consistait en «vestes, culottes, bas, ceinturons, manteaux, aiguillettes, de la toile pour les cravates et chapeaux» (*A*). En 1663 nous voyons Pierre Sénigon, chapelier, fournir «des chapeaux pour les 6 trompettes de la grande écurie à raison de 8 l. chacun» (*A*). Les trompettes faisaient eux-mêmes les frais de la «petite oye», c'est-à-dire des menus ornements du costume; peut-être faisaient-ils aussi l'achat de leur instrument. Les livrées restaient la propriété de l'écurie qui les transmettait aux titulaires successifs.

Charges. Pour un trompette ordinaire de la chambre, la finance de la charge varia de 5500 à 6000 livres entre 1707 et 1730, ce qui porte l'agrément à 1500 l. environ; la survivance qui est de 1100 l. en 1696 devient de 2000 l. en 1729. Il faut très-probablement ajouter à ces sommes les 500 l. que coûtaient la provision et la réception, ce qui donne un total de 7 à 9000 livres. Pour les trompettes dont le service n'était pas ordinaire, nous trouvons 4500 à 5000 fr. de finances vers 1730, et 1300 l. d'agrément en 1733. La différence des prix de ces deux charges n'est pas très sensible; mais il faut songer que le revenu d'un trompette ordinaire était une véritable rétribution de ses services, tandis qu'il était surtout une rente pour les trompettes non servants.

La liste des titulaires des offices de trompettes de l'écurie pour cette période ne contient guère de noms qui ne soient oubliés de nos jours.[1]) Les charges des trompettes non servants devinrent peu à peu des sinécures dans lesquelles les titulaires se faisaient remplacer en cas de besoin. Nous avons vu Coutanceau occupé à labourer ses terres et nous trouvons «Haut et puissant Seigneur Nicolas Magon, chevalier marquis de la Gervaisais, vicomte du Faon, Seigneur chatelain d'Inillac et de Longonne, Seigneur de la Giclais, de la Ville-Neuve et autres lieux, lieutenant général des armées du roi, chevalier de l'ordre royal et militaire de St.-Louis» (*A*). D'autres ont des homonymes et sans doute des parents dans différents offices de la grande écurie, tels Nicolas Lepot éperonnier, René

1) Voir les tableaux ci-joints.

Pinson, argentier, Jean Lemaire, maréchal de forge. Les Rode étaient une famille illustre parmi les trompettes de l'écurie; ils y figuraient déjà en cette qualité en 1539; en 1661 eux seuls y occupaient 8 charges; peut-être sont-ils les ancêtres de Rode le violoniste du dix-huitième siècle. Un certain nombre de ces musiciens servait à la fois dans l'écurie et dans les plaisirs.

Fifres et Tambours.

Les 4 fifres et 4 tambours ou tabourins de la grande écurie étaient, comme les trompettes, des instruments de guerre. Leurs offices étaient militaires tout au moins par leur origine. En réalité, leurs fonctions furent assez paisibles à cette époque, en vertu de ce principe que «les services attachés aux charges qui sont militaires sont d'accompagner le roi en tout lieu où S. M. quitte sa demeure actuelle». Pour se rapprocher davantage de la personne du roi, ils prirent peu à peu le titre de «chambre et écurie du roi». En même temps, les tabourins devenaient tambours et les fifres «hautbois-fifres»[1]).

Services. Les différents services des fifres et tambours étaient les suivants:

1. A la guerre: «Il consiste à recevoir S. M. à l'entrée des villes capitales des provinces, le conduire à l'église et le reconduire chez lui, marchant devant le carosse du corps en avant des trompettes, entre les seigneurs et montés sur des chevaux qui leur sont fournis, pour le voyage, à la grande écurie ...... et vétus d'habits uniformes» (*A*).

2. Aux publications de paix: «Il consiste à prendre les ordres du grand Ecuyer, à se rendre à la maison de ville, se placer, savoir: les 4 tambours à la tête de la marche, ensuite les 4 grands hautbois et cromornes [sont] dans le centre et fermés par les 4 fifres et hautbois du roi» (*A*).

3. Transport des drapeaux à N. D.: «consiste à marcher, les 4 tambours à la tête suivis des hautbois, en suite desquels sont les 4 hautbois fifres et derrière eux les trompettes du roi et puis les drapeaux» (*A*).

4. Te Deum, même service que pour les trompettes.

5. Lit de justice au palais ou à Versailles: «Ce service consiste à se rendre dans l'antichambre du roi pour recevoir les ordres du Grand Maitre des cérémonies qui ensuite leur consigne précisément la porte du roi, pour, à la sortie, conduire S. M. jusqu' à l'endroit où elle doit tenir son lit de justice; et marcher à la tête des princes du sang, dans le centre, en avant des trompettes, en suite desquels marche le grand Ecuyer et enfin le roi et sa suite» (*A*).

1) «Les 4 fifres présentement hautbois.» (*C 1697.*) «Les 4 fifres ou plutôt hautbois de la chambre.» (*C 1712.*)

6. Cérémonies de l'ordre du St. Esprit. Ils y prennent part avec toute la musique-écurie en 1724.

7. Pain bénit: «consiste à se trouver à Versailles au jour de Pâques pour le pain bénit du roi; 8 jours après, pour celui de la reine; le dimanche suivant pour celui de Monsieur le Dauphin; après Madame la Dauphine, et les autres dimanches pour ceux des princes jusqu'à la Pentecôte, et même au-delà, si la quantité des dimanches qui se trouvent entre ces deux grandes fêtes ne suffit pas» (*A*). Le roi rendait le pain bénit de 2 en 2 ans (*A*).

8. Service des voyages, «appelés sorties du roi, pour Fontainebleau, Compiègne, Chambord et autres lieux, excepté Rambouillet, Marly, Choisy, etc; il consiste seulement à se rendre sur les lieux pour recevoir S. M.»

En outre les états de la France de 1694 écrivent: «quelques tambours se disent tambours de la chambre du roi et servent aux ballets, opéras, spectacles et plaisirs de S. M.» Mais, nous n'avons que très peu de détails sur ce dernier service et, les tambours et fifres figurent bien rarement dans les états des menus plaisirs.

Ces différents services — ordinaires et extraordinaires — laissaient de nombreux loisirs aux officiers qui en étaient chargés et leur permettaient de résider à Paris et même en Province. Aussi, sont-ils «présumés servir 2 par quartier et, quoiqu'ils soient obligés de suivre le roi, il est d'usage qu'il n'y en a qu'un ou deux, lequel en cas de service le fait faire par les tambours et hautbois qu'il trouve» (*A*). Ainsi s'explique l'anomalie qui se rencontre dans les Etats de 1712: à la suite de la musique de la chambre sont cités 4 tambours et haut-bois-fifres et, d'autre part, dans les officiers de l'écurie, sous l'indication de «8 fifres et tambourins» 2 noms seuls figurent. Il ne semble pas que ce règlement par quartier ait eu rien de rigoureux quant au titulaire des offices, il avait surtout pour but d'assurer la présence à Versailles de 2 officiers capables qui recevaient de ce fait une rétribution spéciale. Peut-être faut-il attribuer aussi ce règlement à la négligence des officiers qui, comme les trompettes non servants, auraient volontiers vu dans leurs charges une simple sinécure. Nous lisons, en 1711:

«Ordonné à Perrin, Laubier, Carel, Babelon et Matreau, tous 5 joueurs de fifres de la chambre et grande écurie du roi, de battre la caisse à toutes les cérémonies des pains bénits et autres cérémonies, à l'avenir, où ils doivent faire leurs fonctions et leurs charges; et, faute par quelques-uns des sus-nommés de se trouver aux cérémonies et de battre la caisse, permettons et ordonnons au dit Perrin, l'ancien d'eux de prendre des tambours à la place de ceux qui manqueront, et de retirer la rétribution accou-

tumée pour payer ceux qu'il emploiera sans que les dits manquants puissent prétendre à aucune chose de la rétribution»[1]) (*A*).

La conséquence de ce système fut l'emploi des remplaçants. En 1722 «les sieurs Laubier, Dabadie, Carel, Martin-Perron, joueurs de fifre et tambour du roi, nous ayant prié d'agréer qu'ils nous présentassent pour tenir leur place à la cérémonie du sacre Antoine Ballois, Jean Charles Lepage, Pierre Billonnot et Germain Adry, nous commettons les dits ...» (*A*). Entre 1723 et 1725, nous rencontrons un tableau qui nous donne un exemple de ces substitutions:

«Pour:

Marchand .	Desjardins de la chapelle du roi	Hautbois
Matreau . .	Lui-même	«
de Lisle . .	Lui-même	«
Perron . .	La jeunesse tamb. des mousquetaires	Tambour
Desjardins .	Pavie » » »	«
Perrin. . .	Lenoble » » »	Hautbois
Carel . . .	Le Page » » »	Tambour
Charpentier	Lui-même, qui quitte le hautbois pour soutenir le service et rendre le nombre des tambours complet» (*A*).	«

Revenus. Les tambours et fifres avaient 120 l. de gages sur lesquels on retient, en 1732, 12 l. pour le dixième et 22 l. pour la capitation et les 4 sous par livre.

Te Deum. En 1754, à celui de Stenay, ils ont 6 livres chacun. A ceux de Philipsbourg, Mannhein et Frankenthal, ils ont chacun 10 l. moins le dixième.

Au transport des drapeaux de la bataille d'Aulnoy (1709) chacun 15 l.

Au lit de justice de 1715, ils ont 90 l. à 12, tandis qu'à celui de 1667, ils avaient eu la même somme à 8 (*A*).

A la cérémonie des chevaliers de l'Ordre du St. Esprit en 1724, 60 l. à chacun ainsi que les grands hautbois et les musettes.

Pains Bénits. «Lorsque le roi rend les pains bénits, les 8 tambours et fifres ont chacun un écu de 3 l., une bouteille de vin de table, un pain et une banderolle. Lorsque les princes rendent le pain bénit, comme il leur est libre de prendre les tambours de la chambre, ils donnent aussi ce qu'ils veulent» (*A*). En 1737, les tambours et fifres ont:

«Au pain bénit de la reine	2 l. 5 s. au lieu de 3 l.
» » » du dauphin	comme à celui du roi.
» » » du prince des Dombes . .	10 l. et le déjeuner.
» » » du comte d'Eu	10 l. » » »
» » » du comte de Toulouse .	10 l. » » » en argent 3 l.)
» » » du duc d'Orléans	8 l. & 30 l. pour les voitures aux 6 résidants à Paris, en outre le déjeuner et la banderolle (les résidants à Versailles étaient Matreau et Desjardins)» (A).

1) Même ordonnance à Babelon, timbalier des plaisirs du roi et l'un des 8 fifres de la chambre et grande écurie 1711 (*A*).

«Lorsque le roi ou les princes rendent le pain bénit, il y en a 6 (pains): 2 qui retournent à la maison, 2 pour la paroisse, un pour les 100 suisses, et le sixième pour les trompettes de la chambre, les 8 tambours et fifres, et 4 tambours des 100 suisses» (*A*).

Voyages. En campagne «ils ont l'avantage d'avoir partout l'étape et le logement dans la ville» «Toutes les fois que le roi fait voyage, ils le suivent et ont 30 s. par jour chacun d'extraordinaires» (*A*).

En 1687	Voyage	de Luxembourg	348 l.
En 1687	»	de Fontainebleau	516 l.
En 1691	»	de Mons	84 l.
En 1690	»	de Compiègne	108 l.
En 1711	»	de Fontainebleau	756 l.
En 1712	»	de »	780 l.
En 1715	»	de »	696 l.
En 1725	»	de Chantilly	1620 l.
En 1728	»	de Compiègne	336 l.
En 1728	»	de Fontainebleau	1140 l.
En 1729	»	de Compiègne	504 l.
En 1730	»	de Fontainebleau	612 l.
En 1730	»	de »	564 l.

Soit une moyenne de 80 livres annuellement pour chacun, ce qui fait dire à l'un d'eux: «un des plus solides revenus de la charge est attaché aux voyages qu'ils font à la suite du roi» (*A 1745*).

Menues Repartitions.

Au 1er Jour de l'an	3 l.
Au 1er Mai	3 l.
A la St. Louis	4 l.
Payé par le premier Ecuyer, Etrennes du duc d'Orléans pour eux 8.	10 l.
A la ville de Paris, étrennes	10 l.
A la ville de Paris, à la St-Jean	10 l.
Du prévôt des marchands	8 l. 10 s.
A la St. Roch de chacun des échevins	9 l. = 18 l.

Toutes ces sommes faisaient environ 17 l. de revenu aux tambours et fifres.

Bouches à la Cour.

En 1716, au 1er Janvier et 1er Mai

8 Pains	0 l.	14 s.	0 d.
2 Setiers de vin de table	16	13	4
4 Gibiers	6	16	0
8 Livres de veau	2	16	0
2 Livres de lard	1	6	0
	28 l.	5 s.	4 d.

Aux 4 fêtes:

8 pains	0 l.	14 s.	0 d.
2 Setiers de vin de table . . .	16	13	4
4 Gibiers	6	16	0
16 Livres de veau et mouton .	5	12	0
2 Livres de lard	1	6	0
	31 l.	1 s.	4 d. (*D*).

En 1728, ces sommes étaient respectivement 34, 19, 10 et 38, 19, 10. Toutes ces rétributions étaient touchées par l'un d'eux commis à cet effet; pour les gages «chacun les recevait en son particulier» (*A*).

Habillements. A toutes les livrées, les tambours et fifres touchaient un habit de 90 à 100 livres. «Du temps de Louis XIV ils s'étaient fait faire des habits uniformes pour la décence du service». Plus tard, en 1724, ils demandèrent qu'on leur donnât les «habits d'ordonnance pour faire la fonction de leurs charges»; le garde-meuble de l'écurie ne leur accorda pas cette demande et répondit: «Si les officiers obtiennent de porter les habits dans les cérémonies auxquelles ils assistent, les habits des autres officiers dont le service n'est pas aussi fréquent auront l'œil plus neuf, comme cela s'est déjà rencontré pour les habits qui avaient été faits à l'occassion du sacre; en sorte que, se trouvant toujours des habits d'ordonnance très vieux, et d'autres qui auraient l'air neufs, ce serait, dans presque toutes les occasions, un sujet de recommencer une pareille fourniture, ce que le prince n'entend pas .... Ils n'ont qu'à faire comme autrefois (sous Louis XIV), s'ils en ont envie, ou servir avec les habits ordinaires qui conviendront toujours jusqu'à ce que le roi l'ordonne autrement» (*A*).

Charges. «Une charge de fifres des écuries du roi produisant mieux de 350 livres de revenus, le prix est de 6000 livres avec 200 l. d'épingles pour la femme du vendeur. Les frais de réception sont de 483 l., savoir 315 l. pour la 1re réception, c'est-à-dire frais de serment et d'enregistrement des provisions, (tant au bureau des écuries qu'à la chambre des comptes et à la cour des aides), plus 168 l. pour la réception des camarades, c'est-à-dire un louis d'or comme il est, pour chacun, une paire de gants blancs, et un repas qui est un diner que l'on donne soi-même ou que l'on charge un de ses confrères de donner quand on n'est pas sur les lieux. Il faut compter 120 ou 150 l. pour ce repas dont on est quitte si l'on veut en payant 6 l. à chacun des camarades» (*A*). «Le 25 Janvier 1732, Mademoiselle Matreau a traité avec Monsieur Deuil, demeurant à Reims, moyennant 5900 l. dont 1500 l. pour l'agrément; le 7 Juin 1731 elle en avait refusé 5500 l. comptant» (*A*). Ces charges étaient parfois très longtemps entre les mains du même titulaire. Nicolas Perrin conserva la sienne 60 ans, et n'eut de survivan-

ciers qu'au bout de 50 ans. Le doyen paraît avoir eu une pension de 200 l. En 1726, c'était Dabadie, en 1727 Matreau, en 1732 Perron; en 1736 «ledit Perron étant hors d'état de faire le service, les 200 l. seront partagées entre lui et Claude Marchand» (*A*). En 1722, nous voyons Charpentier «chargé de veiller au service et à la conservation tant des caisses que des choses qui peuvent y avoir rapport» (*A*). Il y avait «4 caisses et leurs étuis — 4 banderolles et 4 paires de baguettes — les 8 habits de la compagnie» (*A*).

Nous ne trouvons pas de musiciens bien célèbres parmi les tambours et fifres de cette époque:

Jean Jacques Charpentier qui figure aussi dans les grands hautbois fut un de ceux qui mirent la musette à la mode vers la fin de la régence — les Philidors sont Jacques I, Jacques II, et André l'aîné, père du compositeur fameux.

Les 2 Marchand sont de cette famille qui ne paraît pas avoir été parente de Louis Marchard l'organiste, et dont les membres occupèrent de nombreuses charges à la cour. Nous connaissons Jean et Noèl son fils. Puis Jean Noèl l'aîné violon du cabinet (1679) et dessus de violon de la chapelle (1686); Jean Baptiste violon du cabinet (1691) dessus de violon de la chapelle (1691) et petit luth de la chambre. Jean Noèl épousa Catherine Laubier et Jean Baptiste Cécile Laubier. Jean-Pierre, Joseph et Luc furent leurs enfants. Un autre Pierre entre dans la bande des 24 violons en 1695 comme basse. Peut-être Claude est-il son fils? Les symphonies de la cour, de 1720 à 1730, employaient concurremment 4 Marchand, 2 violons et 2 basses.

La famille des Desjardins était aussi fort connue dans la musique du roi. En 1721, au ballet de *Cardenio*, 5 Desjardins font simultanément partie de l'orchestre, 3 hautbois et 2 bassons. Leur nom patronimique paraît avoir été Hannès ou Hannesse, et Desjardins un surnom. Antoine fut aussi grand hautbois; Philippe fut hautbois des mousquetaires et petit violon de la chambre en 1690; Guillaume François, dit Montlairy, hautbois des mousquetaires avait épousé Louise Morel (*O*¹ *677*). Hortense, musicienne de la Chapelle fut reçue en 1722. Quant à Jean Simonet Desjardins, rien n'indique qu'il fut de la famille des Hannès. Enfin nous trouvons François dit Fanchon, né en 1679, tambour, grand hautbois et cromorne de l'écurie, auxquels survint une facheuse aventure en 1734[1]):

«Monsieur Desjardins, dit Fanchon, l'un des tambours et fifres de la chambre et écurie du roi, était gris le dimanche 17 Octobre, jour des pains bénits du roi (Fontaine-

1) Nous publions en entier les pièces relatives à cet incident, parce qu'elles éclairent curieusement les mœurs des musiciens de l'écurie.

bleau) au point que tout le monde s'en est aperçu et qu'il en a eu du bruit avec Monsieur Claude Marchand, un de ses camarades. Comme il veut faire le maître et régler le service, je lui ai écrit la lettre ci-jointe:

Il loge à Fontainebleau à la pointe chez Madame Léger au signe de la croix.»

«Je ne puis, Monsieur, vous dissimuler le déplaisir extrême avec lequel j'ai appris ce qui est arrivé le dimanche 17 du courant et le peu d'ordre avec lequel le service fut fait ce jour-là; comme vous y avez part, je vous en écris pour vous prier de ne me point mettre dans l'obligation d'en informer Monseigneur le grand Ecuyer. Si vous ne vous souvenez plus qu'en l'année 1722, Son Altesse chargea Monsieur Charpentier de veiller au service et à la conservation tant des caisses que des choses qui peuvent y avoir rapport, je vous en rappelle la mémoire, et j'y ajoute, que le prince ayant renouvelé en 1732 à mon dit sieur Charpentier les ordres qui lui avaient été précédemment donnés sur cela, il faut que vous ayiez pour agréable de vous y conformer, en ne vous ingérant point de faire des choses que vous n'avez ni droit ni pouvoir de régler. Je vous le notifie donc par la présente, dont un double vous sera remis par une personne sure, afin que si la poste manque, le service du roi ne manque pas, faute que vous ayiez reçu le présent avertissement. Je suis aussi véritablement que personne.

V. Tr. H. et tr. ob. s^r.

Devilliers.»

Desjardins répondit:

«Monsieur, je reçois dans ce moment votre lettre, j'ai l'honneur d'y répondre avec les sentiments les plus sincères de ne jamais laisser passer l'occasion de vous faire plaisir; d'autant plus que je suis persuadé qu'entrant dans les raisons que je vais vous expliquer avec toute la sincérité dont je suis capable, vous me rendrez justice. Je me soumets à tout ce que vous voudrez exiger de moy, et je le signe icy de tout mon cœur. Mais, Monsieur, pour venir au sujet dont il est aujourd'hui question et pour vous mettre au fait de toutes choses, je vous dirai que je ne me suis nullement mêlé du pain bénit du roi qui fut rendu le dimanche 17 du présent mois, et dont tous les trompettes, tant du roi que des menus plaisirs, ont été très mécontents, par rapport à 2 tambours qui ne valaient rien, et qui ont empêché ces Messieurs de faire sentir leur mérite. Ce qui a encore piqué Messieurs les trompettes, ça a été de voir qu'on leur a donné pour camarade un patissier de Fontainebleau qui n'est point au fait de la chose. Je m'expliquai, Monsieur, avec le sieur Charpentier, luy témoignai mon chagrin et lui dit que, puisqu'il ne savait ni battre ni jouer, il fallait du moins avoir un homme de mérite et capable de soutenir. C'est, Monsieur, ce qui me fit prendre la résolution de faire venir à mes dépens par la voiture de Montereau, pour le pain bénit de la reine, qui fut dimanche dernier, un des meilleurs tambours des mousquetaires de la première compagnie. Quand il vit que le sieur Charpentier avait eu peu d'égards, par rapport au service, à ce que je lui avait dit, et m'avait amené le même sujet dont je viens de vous parler, il eut la malice de faire prendre l'habit à Barbery qui ne sait rien. Je fus obligé dans ce cas, pour n'avoir point de dispute, d'aller moi-même chercher une caisse au corps de garde des gardes françaises, ce qui me fut bientôt accordé, étant (je puis ici l'avancer) distingué par mon mérite et connu du roi et de son Altesse Monseigneur le prince Charles. Je puis me flatter que le pain bénit n'a jamais été mieux en tambour que ce jour-là, j'en reçus même des compliments parce que j'avais 3 tambours. A l'égard du pain bénit de demain qui sera celui de Monseigneur le duc d'Orléans et des suivants, tant que la cour sera à Fontainebleau comme cela ne regarde plus le service du roi ni de la reine et qu

les officiers, cent suisses, tambours et fifres ne viennent plus à ces pains bénits (ce qu'on appelle occasion) dans les termes dont je me sers ici, et de (?) la liberté qu'à un maître de choisir pour telle feste qu'il veut donner, tel sujet que bon lui semble, les princes et princesses qui rendent le pain bénit sont maîtres de prendre dans la maison du roi les personnes qui leur conviennent comme tambour, hautbois et autres de la maison du roi. Je suis le maître de prendre avec moi qui je veux quand j'en ai reçu l'ordre; ce n'est pourtant pas Monsieur que je veuille abuser de mon petit pouvoir et par rapport à vous, je conserverai toujours ceux qui ont coutume de jouer et autant que cela vous fera plaisir.

Vous savez Monsieur que nos charges sont honorables, et nous distinguent puisque nous avons l'honneur quand nous allons à Notre-Dame de passer devant Monseigneur l'Archevèque et les Cours supérieures, même les princes quand il s'en trouve. C'est, comme vous le sentez, Monsieur, dans ces occasions qu'il faut avoir des sujets qui paient de leur mine et de leur savoir. Dans la première occasion des drapeaux gagnés en Italie par les troupes de notre auguste monarque, Messieurs les officiers des 100 suisses ne voulaient pas nous laisser entrer avec eux dans le chœur; je m'avançai, ils me reconnurent et je leur dit que c'était la coutume; sur ma parole, nous marchâmes à leur tête et à la dernière victoire pour laquelle on a chanté un second *Te Deum* nous avons eu le même honneur. Vous aurez la bonté de faire attention que sans moi le service aurait manqué et que Charpentier n'est pas capable de mener une telle feste, non plus que celle des pains bénits; mais je suis trop zélé pour le service du roi et de Son Altesse Monseigneur le Prince Charles pour manquer à la moindre chose, et que (?) je m'en fais un grand plaisir et un honneur aux dépens même de mes propres intérêts.

Le même cérémonial à l'égard des pains bénits de la cour est comme celui des *Te Deum* dont je viens de vous parler, que nous avons l'honneur de passer devant les princes du sang, Monseigneur l'archevèque de Sens et Messieurs les ambassadeurs. Charpentier qui fait qu'aujourdhui j'entre avec vous, Monsieur, dans de si ennuyeux détails, ne vous en aurait point étourdi les oreilles, s'il n'y trouvait pas un intérêt particulier car, en plaçant comme il le fait des mauvais sujets, il en tire profit; preuve de ce que j'avance ici la vérité, c'est que, premièrement, il y a deux ans qu'en revenant de Versailles où nous avions assisté pour le pain bénit, j'en rencontrais deux, derrière un pot de chambre,[1]) avec les habits d'ordonnance; je les fis descendre en les menaçant de coups de fouet comme tambours qui n'étaient pas de notre corps et qui le déshonnoraient; secondement, au pain bénit que rendit à Compiègne l'année dernière Monseigneur le comte de Toulouse, ceux qu'avait mis ledit Charpentier profitèrent de mon absence qui fut occasionnée pour avoir l'honneur de présenter une brioche à Monsieur notre commandant, non contents d'avoir été bien traités et de se souler, mirent dans leur avresacq les restes qui étaient sur la table et qui appartiennent de droit au domestique qui nous avait servi; ce dont Messieurs les trompettes et Monsieur le contrôleur du prince furent si choqués que sans moi qui les priai, la plainte en aurait été portée au prince. Jugez Monsieur dans quel état se trouve un officier en place avec ses camarades, gens d'honneur. J'ai encore une petite réflexion à faire sur le compte des tambours de Messieurs les mousquetaires qui se plaignent à moi avec raison. Ils demandent à mon commandant qu'on accorde la grâce de me les donner, lui faisant comprendre que nos officiers sont malades ou absents, de ce que (?) l'on en prend d'autres à leur préjudice et nous ayant rendu de signaler services, dans les deux derniers *Te Deum* à l'occasion des drapeaux. Puis-je me flatter Mon-

---

1) On appelait ainsi une sorte de voiture.

sieur que vous me ferez l'honneur de me rendre réponse à la lettre que je vous écris? J'attends tout de votre équité et de vos bontés et je suis . . . .

F. Desjardins. 1)

Grands Hautbois.

Il y avait 12 «joueurs de violons, hautbois, saqueboutes et cornets de l'écurie du roi», qui jouaient de ces différents instruments «quand on les commandait». En 1727 «ils ne jouaient plus que du hautbois et du basson» (*C*). Déjà en 1722 les planches gravées représentant les cérémonies du sacre de Louis XV ne nous montrent que des hautbois et des bassons. Aussi les appelait-on communément grands hautbois de l'écurie ou même de la chambre. Toutefois, les anciennes dénominations persistèrent sur les Etats manuscrits de l'écurie (*B*); elles étaient les suivantes:

1. Basse de hautbois et dessus de violon.
2. Dessus de hautbois et dessus de violon.
3. Dessus de cornet et basse de violon.
4. Saqueboute et taille de violon.
5. Dessus de cornet et haute-contre de violon.
6. Taille de hautbois et dessus de violon.
7. Taille de hautbois et haute-contre de violon.
8. Haute-contre de hautbois et dessus de violon.
9. Haute-contre de hautbois et haute-contre de violon.
10. Saqueboute et dessus de violon.
11. Dessus de hautbois et haute-contre de violon.
12. Basse de hautbois et basse de violon.

Au total 4 dessus, une taille, 4 haute-contre et 3 basses de violon; ou bien, 2 dessus, 2 tailles, 2 haute-contre, 2 basses de hautbois, 2 cornets et 2 saqueboutes, formant 2 bandes de 12 instruments soit à cordes soit à vent. Les registres des instruments n'étaient pas rigoureusement attachées aux charges, c'est pourquoi nous ne les avons pas fait figurer sur les tableaux ci-dessous.

Service. Les 12 grands hautbois jouaient un rôle peu important à la cour. Leur présence à Versailles n'était obligatoire que 3 jours par an, au lever du roi le 1er Janvier, le 1er Mai et à la St. Louis; s'ils venaient assister à certaines cérémonies, c'était le plus souvent de leur plein gré et pour toucher «leur bouche à cour». Aux services extraordinaires (sacres, mariages, entrées) ils se joignaient à leurs camarades de l'écurie. Les hautbois qui figurent si souvent dans les Etats des Menus et qui jouaient aux bals, divertissements, opéras de la cour, sont ceux de mousquetaires qui prenaient le titre de «plaisirs du roi». Ce

1) Le style de Desjardins n'est pas toujours fort compréhensible. — La lettre est d'une autre écriture et d'une autre encre que la signature.

furent à ce moment La croix, Plumet Deselle, Toulou, Thuillier, et les différents Desjardins. Il y avait 4 hautbois et 6 tambours dans chacune des 2 compagnies des mousquetaires.

Revenus.

Gages . . . . 180 l.

Menues Repartitions . . . .

Au 1er jour de l'an	30 l.
Au 1er Mai	30 l.
A la St. Louis. (Chez le premier Ecuyer)	28 l. 15 s.
Etrennes du duc d'Orléans	20 l.
» de la ville	10 l.
» du prévôt des marchands	11 l.
» du chancelier ou du garde des sceaux	20 l.
A la St. Roch des 2 échevins	18 l. (*A*).

Au sacre de 1722, ils reçurent 200 fr. chacun et un habit de livrée galonné d'argent. Pour la promotion des chevaliers de l'Ordre en 1724, 60 l. chacun et des habits neufs. Ces habits de livrée étaient évalués 90 l. et fournis par les tailleurs de l'écurie.

Bouche à la Cour. —

En 1716:

Au 1er Janvier et au 1er Mai

2 Douzaines de pains	2 l.	2 s.	0 d.
2 Set. de vin de table (c'est-à-dire 16 pintes des maîtres d'hôtel)	16	13	4
8 Livres de veau	2	16	0
1 Poule dinde	3	8	0
1 Chapon	1	14	0
1 Lapin	1	14	0
3 Livres de lard	1	19	0
	30 l.	6 s.	4 d.

Aux 4 fêtes:

La même chose — — (*D*).

En 1728 ces sommes étaient 37. 9. 10. «Les 12 grands hautbois se sont ajustés de manière qu'ils se mettent 2 à chaque feste pour la bouche à cour» (*A*). En 1735, on évaluait le revenu d'une charge de grand hautbois à 330 l. «sur quoi on retenait 46 l. tant pour le dixième que pour la capitation» (*A*). Comme on le voit le casuel élevait le revenu de ces charges à 350 l. environ.

Charges. Le dossier *A* nous donne de nombreux renseignements sur le prix et l'achat des offices de grands hautbois. En 1727, pour la charge de Nicolas Hotteterre «François Desjardins offre 3000 l. dont la moitié comptant et le reste en 3 ans faisant valoir qu'il est déjà cromorne et tambour. Despréaux en offre 4000 l. dont 1500 comptant et

2500 en 5 années. Daunates dit Lenoir en offre 4000 l. comptant et il l'obtient» (*A*). En 1731 pour la charge de Gardainville «Leroy hautbois des mousquetaires noirs offre 3500 l.» Bruneau de l'Académie royale de musique l'obtient pour 4000 l. «A ce propos le grand Ecuyer écrit:

«Comme cette charge produit 350 l. de revenus, outre les privilèges[1]) qui y sont attachés et qui sont un objet de plus de 3000 l. puisque ceux qui ont besoin de ces exemptions les paient 4, 5 et 6000., il a été décidé que, eut égard à:

1. ce que le service de ces charges là est peu de chose.
2. que le revenu sur le pied du denier 10 (à cause de la science requise dans les pourvus) ne portant la finance qu'à 3500 l., au lieu que dans d'autres cas, par exemple des premiers valets, et de plusieurs officiers qui ne servent pas, le revenu, par l'évaluation au denier 14, fait monter la finance beaucoup plus haut, la faveur en est déjà très grande.

il ne convient pas de diminuer rien sur la somme de 4000 l. à laquelle la finance de cette charge a été réglée.» Le grand Ecuyer ajoute« que l'agrément s'en déjà payé en 1726 et 29 sur le pied de 4000 l. de finances. Cet agrément avait été précédemment réglé — comme pour toutes les charges au-dessus de 20.000 l. — au quart de la finance principale» (*A*)

Au prix de la charge et à l'agrément, il faut ajouter les frais de provisions. Pour la charge de Nicolas Philidor, ces frais sont:

Prestation de serment	200 l.
Enregistrement au bureau des écuries	20 l.
» à la cour des aides	25 l.
» à la chambre des comptes	17 l.
Portier	6 l.
	268 l.

Pour la même charge, les frais de réception sont:

A chacun des grands hautbois 15 l.	165 l.	
A » 6 jetons au lieu d'un repas	82 l.	10 s.
	247 l.	10 s.
Total . . .	515 l.	10 s.

Il y eut 20 cessions de charges de 1867 à 1730, dont les prix furent progressivement augmentés. En 1694, la finance de Jean Desjardins est de 2600 l.; en 1712, celle de Hallé est de 3000; celle de Bernier en 1720 et de Charpentier en 1726 sont de 3500 l. Si Philippe Esprit Chédeville ne donne que 2500 l. en 1725, c'est par exception, «eut égard au mérite et à ce qu'il était le frère du défunt». L'agrément de Destouches en 1694 est de 800 fr. de même celui de Esprit

1) Pour les privilèges des commensaux, voir Trompettes.

Chédeville en 1723. Mais ceux de Nicolas Philidor et de Pierre Pajon en 1726 et 29 sont de 1000 l. Enfin les agréments de survivance qui étaient de 600 l. en 1697 et 98 arrivent à 800 l. en 1723 et à 1000 l. en 1727. Il semble donc qu'une charge de grand hautbois de l'écurie coûtait vers 1730 5500 l. environ. C'était par conséquent un placement d'argent à $6^1/_2$% et c'est comme tel qu'on en vint peu à peu considérer ces offices. Nous lisons bien, il est vrai:

«Monsieur le prince Charles, de qui ses charges dépendent ne veut y recevoir que des personnes dont la capacité lui soit connue. Celui qui se présente aujourd'hui ne paiera guère que 1000 l. pour l'agrément si le prince, après l'avoir entendu jouer, le trouve capable» (*A*).

Mais cette difficulté paraît avoir été tournée grâce à l'emploi des survivanciers remplaçant les titulaires, et assurant le service d'une façon officielle et permanente. Gilles Allain demande la permission (je ne sais à quelle époque) «de vendre sa charge. Celui qui se présente pour l'accepter n'étant pas encore en état de servir avec les autres, offre de prendre à ses frais un survivancier pour, dans les occasions faire le service qui consiste à jouer 3 fois l'an devant le roi. Cet expédient soutiendra le corps par les bons sujets et fera du bien aux officiers par les doubles réceptions» (*A*). On ne sait si cette demande fut accordée. Mais en 1735 nous voyons Bidet demeurant à Reims acquérir la charge de J. B. Charpentier et, «comme il y a un service attaché à cette charge 3 jours de l'année, il lui faudra en l'acquérant acheter en même temps un survivancier» (*A*). Cette substitution d'un survivancier au titulaire dès l'acquisition de l'office eut une conséquence singulière; elle permit à d'anciens titulaires de vendre leur charge tout en devenant les survivanciers de leurs successeurs et en continuant d'exercer. Ce fut le cas de Charpentier et N. Philidor en 1735. L'un vendit à Bidet de Reims.»

«Je m'oblige, dit Bidet, de fournir à l'ordre de Monsieur le grand Ecuyer en faveur de Jean Jacques Charpentier ma démission à condition de survivance de la charge de grand hautbois de la chambre et écurie du roi, par moi de lui acquise ce jour d'hui, à l'effet de mettre mon dit sieur Charpentier en état de servir et faire les fonctions de la dite charge, promettant une nouvelle démission semblable si, par la mort de Monsieur Charpentier, le cas arrive d'en avoir besoin; bien entendu que les frais d'agrément et de provision seront sur le compte de chaque nouveau survivancier . . . . Monsieur Bidet jouira des gages et de l'habit, Monsieur Charpentier fera le service et aura, par rapport à cela, les récompenses et émoluments de ce service, avec les autres menues rétributions» (*A*).

Bidet paya 5300 l. à Charpentier, lequel dut débourser 1000 l. d'agrément de mutation, 1000 l. d'agrément de survivance, 268 l. de frais de

provisions, 150 l. de serment de survivanciers, 250 l. pour la réception, soit 2668 l.

Philidor vendit sa charge à Pierre Alexandre demeurant à Houdan; les choses se passèrent de même, et aux mêmes prix, mais le marché fut moins bon pour Philidor que pour Charpentier puisque Alexandre se réservait «le titre de la charge, les gages, l'habit et les récompenses». La charge de Gardainville fut vendue dans des conditions singulières: en 1732, Bureau l'acheta de Christophe Gaillet «Bourrelier ordinaire du roi, à qui elle appartenait comme lui ayant été donné en paiement par Monsieur le prince Charles de Lorraine, grand Ecuyer, dans les parties casuelles duquel elle était tombée par suite du décès du sieur Gardainville.»

Peu de noms sont connus parmi les grands hautbois de l'écurie, en dehors des Philidor, des Hotteterre et des Chédeville[1]). Jacques Marillet de Bonnefons doit être le parent de François nommé l'un des 24 violons le 12 Juin 1669 (*O*[1] *13*). A propos des grands hautbois il convient de remarquer que Fétis cite Freillon-Poncein, l'auteur de la méthode de hautbois comme ayant été prévôst des grands hautbois de l'écurie. Nous n'avons point trouvé trace de cette charge ni aucunement le nom de Poncein parmi les officiers de la grande écurie. L'exemplaire de «la véritable manière d'apprendre à jouer du hautbois» (Paris 1700) que nous avons consulté, (Nat. *Vm* [8]*i. l*) ne contient rien qui justifie l'assertion de Fétis; l'auteur y parle plusieurs fois de lui-même et n'aurait pas manqué de nous avertir qu'il appartenait au roi si cela avait été.

Cromornes et Trompettes marines.

Les cromornes (Krummhorn) étaient des instruments à vent à tuyaux cylindriques, et à anche double, dont le pavillon très peu évasé se recourbait en forme de crosse. Leur anche était enfermée dans une capsule, sorte de boîte munie d'une fente par laquelle s'introduisait le souffle du musicien. Ces instruments sont moins bien connus que leurs congénères, les hautbois, les flûtes et les cornets; les auteurs spéciaux leur consacrent peu de place, l'iconographie les a négligés et les spécimens conservés en sont rares[2]). Les trompettes marines sont connues. Ces

1) Pour ces musiciens voir E. Thoinan, les Hotteterre, Paris 1894, in -4°; et l'article *Philidor* du supplément de Fétis.

2) La reproduction d'un cromorne se trouve dans Kastner, «manuel de musique militaire», Paris 1848, pl. 7. — Le conservatoire de Paris n'a qu'un grand cromorne basse du seizième siècle; le musée de la Kgl. Hochschule für Musik de Berlin en possède un groupe de 8 (v. cat. Fleischer, 1892); et le conservatoire de Bruxelles

instruments sont les seuls de la grande écurie qui ne remontent pas au-delà du 17e siècle. Ils n'apparaissent dans les Etats (*B*) qu'en 1662 [1]. Les cromornes étaient cependant en honneur dès le 16e siècle. La trompette marine avait, elle aussi, un certain âge à l'apparition du Bourgeois Gentilhomme; mais les railleries de Molière nous laissent supposer que cet instrument se trouvait alors — peut-être momentanément — à la mode. D'ailleurs la sonorité argentine de la trompette marine est beaucoup plus plaisante que celle du cromorne toujours rude et enrhumé. Ces instruments paraissent être tombés en désuétude dans le premier tiers du 18e siècle.

Le nombre des cromornes et trompettes marines a plusieurs fois varié avant 1690. En 1662 il y en eut 5, recevant 120 l. de gages. En 1666 André Langlois porta leur nombre à 6, et ce nombre ne changea plus jusqu'en 1689. Mais à cette époque, une des charges de cromorne disparaît. Le registre du secrétariat de la maison du roy nous donne la raison de cette suppression:

«Louis... Depuis la suppression que nous fîmes en l'année 1664, de plusieurs officiers que nous jugions inutiles, tant dans notre maison que dans les autres maisons royales, nous n'avons qu'avec peine consenti à en augmenter le nombre; cependant, comme il s'en est établi quelques-uns en différents temps, en vertu de nos déclarations, par la nécessité que l'on nous faisait entendre qu'il y avait de ces officiers, et même que nous avons accordé plusieurs privilèges que nous nous sommes informés être à charge au public, nous nous sommes fait représenter les états, avec les déclarations expédiées depuis l'année 1664, et après les avoir examinés, nous avons arrêté et résolu la suppression de quelques officiers et la révocation de quelques privilèges qui peuvent trop surcharger nos sujets taillables .... 29 Octobre 1689» (*O*[1] *33*, Arch. nat.).

Suit une liste des suppressions parmi lesquelles figure: «une trompette marine». La charge supprimée fut celle de Langlois (créée entre 1664 et 1666), ainsi que le dit formellement une note marginale figurant sur un état de l'écurie (*A*). Toutefois Langlois resta présent parmi les cromornes jusqu'en 1695. Il est fort probable qu'il prit la suite de Claude Allais dont la mort ou la démission permirent une combinaison de ce genre. En effet, les états *A* et *B* ne nous parlent pas du successeur d'Allais, ni d'un survivancier l'ayant remplacé, et, depuis 1690, le nombre des cromornes de l'écurie reste et restera fixé à 5, ayant 140 l. de gages; tout porte donc à croire que la charge d'Allais fut partagée entre ses 5 collègues, sans que le budget de l'écurie se trouvât modifié

---

un groupe de 6: un soprano, 3 altos, un ténor et une basse. Cette dernière collection fut offerte à notre administration de beaux-arts en 1879 pour 2 ou 3000 fr.

1) Les états *B.* ont une lacune entre ces deux dates, ce qui ne nous permet pas de préciser. Même observation plus loin pour les musettes.

par la suppression de 1689. Ainsi s'explique assez plausiblement que les états *C* et *D* aient conservé bien au-delà de 1700 le chiffre de 6 cromornes parmi les officiers de l'écurie.[1])

Ces différentes variations dans le nombre des charges de cromornes doivent être aussi la cause d'une singularité qui nous apparaît dans la désignation des registres de ces instruments. Primitivement, il y avait 2 dessus, une taille, une quinte et une basse de cromorne ou trompette marine; or, Langlois fut nommé sans désignation de registre, et, Allais en disparaissant, entraîna la suppression d'un dessus. De telle sorte que nous aurons à partir de 1689, un dessus, une taille, une quinte et une basse, plus une charge sans désignation de registre instrumental.

Le service des cromornes et trompettes marines à cette époque consistait à figurer lorsqu'on le demandait dans les grands divertissements de la cour et à se joindre au reste de l'écurie dans les cérémonies extraordinaires dont on voulait rehausser l'éclat. «Ils sont quelquefois employés aux bals, ballets, comédies et appartements et aux autres endroits où ils sont nécessaires. Il y en a quelques-uns à la musique de la chapelle»[2]) (*C 1718*). Nous les voyons avec leurs collègues au *Te Deum* à l'occasion du mariage du roi en 1725, à l'hôtel de ville; au *Te Deum* chanté à St. Jean de Grève en 1728 pour le rétablissement de la santé du roi et la même année à l'occasion du voyage de la reine; en 1729, à l'hôtel de ville aux fêtes données à la naissance du dauphin et en 1730 au *Te Deum* chanté pour la naissance du duc d'Anjou.

Revenus. Leurs gages étaient de 140 l. auxquels — tout porte à le croire — devaient s'ajouter 60 l. de récompense. Ils avaient en outre 90 l. d'habillement. Aux solennités ci-dessus indiquées ils reçurent 5 l. par jour chacun.

Bouche à la Cour:

En 1716:

«Au 1er Janvier & au 1er Mai:

12 Pains	1 l.	1 s.	0 d.
1 Set. 29 pintes de vin de table	12	10	0
1 Quartier de viande	4	4	0
1/2 Mouton de 20 Livres	7	0	0
3 Livres de lard	1	19	0
	26 l.	14 s.	0 d.

Aux 4 fêtes, la même chose.» (*D*)

En 1728 ces sommes s'élèvent à 34. 8. 10. En 1688, nous voyons Nicolas Dieupart, cromorne et flûte du roi recevoir pour sa nourriture

1) L'explication que nous proposons ici est contredit par un régistre original des comptes de l'écurie (Arch. nat. K. K. 212) où figurent 6 charges de cromornes, et d'après lequel Allais aurait encore donné quittance de ses gages le 12/6 1710.

2) Les cromornes de la chapelle étaient distincts et différents de ceux de l'écurie.

pendant 38 jours à Trianon (ballet de Flore) 114 l. (*K. K. 214*, Arch. nat.). En 1737, à Pâques les officiers de la panneterie, échansonnerie et pourvoyrie de la maison du roi fournissent aux cromornes et trompettes marines «12 pains, 1 set. et $^2/_4$ de vin de table, 12 l. de veau, 20 l. de mouton et 3 l. de lard» (*A*). «Ces billets sont sensés être consommés en nature, mais ceux des officiers qui ne se trouvent point à Versailles les font retirer en argent pour être partagés entre eux . . . , pour ne pas les laisser perdre, ce qui arrive principalement à l'égard du pain et du vin, quand on néglige de les recevoir pendant le quartier dans lequel ces fêtes tombent» (*A*). En 1755, Philidor évalue ces «Fêtes» à 3 l. 1 s. 1 d. $^1/_5$, ce qui fait, pour les 6: 18 l. 6 s. 7 d. $^1/_5$.

Enfin les cromornes touchaient:

«Etrennes à la cour . . . . 8 l.
Au jour de la St. Jean de l'hôtel de Ville . . 5 l.
» » de la St. Roch . . . . 7 l. 4 s.» (*D*)

Charges. Une charge de cromorne et trompette marine paraît donc avoir rapporté environ 330 l. de revenus fixes. En 1729, Bernier vend la sienne à 4000 fr. Comme les autres charges des musiciens de l'écurie, celles-ci eurent peu à peu des titulaires absents de Paris. En 1755, l'un demeure à Noyon, l'autre à Hedsin en Artois, un autre à Châlons, le 4e à Rouen et le 5e à Pézenas.

Nicolas Dieupart pouvait être parent de Charles dont parle Fétis et qui publia à Londres une série de Suites. Un Dieupart était organiste et «joueur d'instrumens» à Paris en 1695 (*Z*[1a] *657* Arch. nat.). François Corbett ne peut être le Francisque Corbett qui appartient au 17e siècle. Un autre Gio. Pietro Corbetto fut parrain le 25 Mars 1713, à Turin, de Gio. Batta Maurizio Canavasso qui fera partie de la musique du roi en 1740 (*O*[1] *670 id.*). Gouillart paraît avoir été «substitut du procureur du roi au châtelet» (*A*).

Musettes et Hautbois du Poitou.

Les instruments dits «du Poitou» étaient ainsi appelés à cause de leur embouchure, qui était la même que celle des cromornes. Le principe de tous ces instruments était l'application, à l'orifice du tuyau sonore, d'un réservoir à air, soit capsule rigide (hautbois), soit poche de cuir (musettes)[1]. Le nombre de ces instruments de l'écurie s'accrut progressivement. En 1575, nous ne voyons qu'une seule musette; puis 4, jusqu'a 1650 environ. Leurs registres étaient les suivants:

1) Les hautbois dont le dessin figure dans la méthode Poncein sont à capsule.

1. Taille de hautbois et basse-contre de musette
2. » » » et joueur de cornemuse
3. Dessus de hautbois.
4. Basse-contre et dessus de musette.

Enfin ils arrivèrent au nombre de 6 et s'y maintinrent jusqu'en 1790. La création de ces deux nouvelles charges bien qu'antérieures à notre époque nous intéressent cependant, parce qu'elles semblent se rapporter à 2 artistes qui furent les 2 musettes les plus illustres de la grande écurie: Philbert et Descosteaux[1]). Cette opinion s'appuie tout d'abord sur une lettre de Michel de la Barre écrite vers 1740, document d'une érudition contestable mais digne d'intérêt cependant, et qui mérite d'être cité en entier parce qu'il a la prétention de résumer l'histoire des musettes de la grande écurie:

«On trouve dans les archives de la chambre des comptes 4 charges de hautbois et musettes du Poitou, de la création du roi Jean. Dans ces temps barbares, au moins pour les arts et sourtout pour la musique, on ne connaissait d'autres instruments que la musette, le haubois (sic), la cornemuse, le cornet, le cromorne et le cacbouc (saqueboute), ce dernier était une espèce de cromorne, mais bien plus grand. Tous ces instruments étaient bons pour réjouir les paysans et pour leurs danses, quoiqu'ils s'accordassent très mal premièrement par l'ignorance de ceux qui en jouaient et par le défaut même des instruments. De François 1er, on commence à décrasser la musique, un nommé du Coroy, valet de chambre de S. M. et maître de musique de sa chapelle, fut le premier et le seul qui en fit de belle pour ce temps là; il voulut se servir de ces instruments, mais il ne put jamais, et on fut obligé de faire venir des violons du Milanois. Après sa mort, la musique retomba dans le barbare, et elle y est restée, à très peu près, jusques au tams de Louis XIV; sous le célèbre raygne, où tous les arts ont été portés à leur perfection, la musique a brillé infiniment. Le Camus, Boisset, Dembrys (d'Ambruys) et Lambert ont été les premiers à faire des airs qui exprimassent les paroles, mais surtout le célèbre Luly: On peut dire qu'on devrait l'appeler l'Appolon de la France. Mais son élévation fut la chute totale de tous ces antiens instruments à l'exception du hautbois, grâce aux Filidor et Hauteterre, lesquels on tant gâté de bois, et soutenu de la musique (?) qu'ils sont enfin parvenus à le rendre propre pour les concerts. Dès ce temps-là on laissa les musettes aux bergers; les violons, les flûtes douces, les théorbes, les violes prirent leur place, car la flûte traversière n'est venue qu'après. C'est Philbert qui en a joué le premier en France, et puis presque dans le même temps Descosteaux. Le roi aussi bien que toute la cour à qui cet instrument plut infiniment, adjouta 2 charges aux 4 musettes du Poitou et les donna à Philbert et à Descosteaux; et ils m'ont dit plusieurs fois que le roi leur avait dit en les leur donnant qu'il souhaitait

1) Fétis a fait de ces deux personnages un seul musicien.

fort que les 6 musettes fussent métamorphosées en flûtes traversières, qu'au moins elles seraient utiles, au lieu que les musettes n'étaient propres qu'à faire danser les paysannes. Voilà tout ce que j'ai lu ou ouy dire touchant la musette. Je souhaite qu'il soit assez bien écrit pour que vous puissiez l'entendre, je n'ai pu faire mieux, ce n'est point mon métier d'écrire, je joue de la flûte à votre très humble service. Je suis très parfaitement.

Monsieur . . . . . . delabarre» (*A*)

C'est entre 1647 et 1662 qu'eut lieu la création d'une cinquième charge de musette et hautbois du Poitou; ce fut un «dessus», et le titulaire nouveau se nommait François Pignon dit Descosteaux. L'état de 1662 (*B*) où figure cette nomination présente encore d'autres changements:

1. au lieu de 4 musettes, trois seulement reçoivent 180 l.
2. la quatrième charge obtient 400 l. et se trouve possédée par Jean Brunet et Jean Louis son fils[1]).
3. quatre cents livres sont aussi accordées à Descosteaux.

En 1666 nous trouvons 6 musettes, (toutes à 180 l.), chacun des Brunet étant devenu titulaire d'une charge; ces chiffres ne varieront plus.

Philbert Rebillé[2]) n'apparaît dans les états *B.* qu'en 1689, à la place de Jean Brunet. Il y a sans doute ici une erreur. En effet, il fut nommé musette de l'écurie le 18 Août 1670 «par démission de Jean Louis Brunet» (*A*). En outre, Jean Brunet était mort en 1672, dans des conditions tragiques auxquelles Philbert fut intimement mêlé. Le souvenir de cette triste histoire nous est conservé par les documents du procès de la Voisin.

«Madame Brunet était mariée à un gros bourgeois du Port St-Landry, dans la Cité. Monsieur et Madame Brunet recevaient nombreuse compagnie, car on faisait chez eux de bonne musique. Le joueur de flûte à la mode Philbert Rebillé, dit Philbert, musicien du roi, s'y faisait entendre habituellement. Brunet adorait le flûtiste pour l'agrément de son talent, et Madame Brunet pour l'agrément de sa personne . . . . Tout eut été pour le mieux, si Brunet ne se fut avisé d'offrir à Philbert sa fille, avec une belle dot» (F. Brentano). Madame Brunet, au désespoir, confia son sort à la Voisin. Brunet fut empoisonné par Marie Bosse, moyennant la somme de 2000 l. Philbert épousa la mère au lieu de la fille, et le roi signa au contrat. Mais en 1679: «Catherine Bonnières, femme de Philbert Rebillé, convaincue d'avoir empoisonné son premier mari, Jean Brunet, fut condamnée à faire

1) Jean Louis avait obtenu la survivance de son père le 23 Juillet 1660 (*A*).

2) Sur Philbert Rebillé voir: La Bruyère, Caractères. (Des femmes 33.) — Mad. du Noyer, Lettres (éd. 1757, III 296). — Richer, Causes célèbres (éd. 1818, I, 426). — A. Pougin, Ménestrel 1896, No. 13. — Mercure, juin 1725. — Arch. Nat. *O¹ 2929* fol. 81 à 92 et *K. K. 214.* — Funck-Brentano, Drames des poisons (Paris 1899), p. 141.

amende honorable, ensuite pendue en Place de Grève, son corps jeté au feu et ses cendres au vent» (Bibl. Arsenal. Vinc. 10364). Philbert qui était allé se constituer prisonnier à la Bastille fut absous par arrêt du 8 Août 1680 (id).

Une autre version, plus romanesque, se trouve dans Mad. du Noyer:

«Ce fut dans ce temps-là que Philbert se détermina à donner dans le sacrement avec la fille d'un nommé Monsieur Brunet, riche Bourgeois de Paris, qui n'avait pas d'autres enfants. (?) L'affaire paraissait bonne, et c'était dans cette vue que Philbert y avait donné, car la petite personne était une jeune Agnès qui, quoique belle, n'était pas encore en âge de pouvoir inspirer de l'amour. Elle avait une mère d'environ 40 ans, fraîche et dodue, qui faisait les honneurs de la fête. Le bonhomme Mr. Brunet n'épargnait rien pour marquer la joie qu'il avait de ce mariage, et après avoir régalé son futur gendre chez lui bien des fois, il résolut de le régaler aussi au cabaret, pour joindre au plaisir de la bonne chère, celui d'une entière liberté. Ce fut dans ces sortes de parties que Philbert acheva de le charmer; il ne pouvait se lasser de s'applaudir de son choix et de parler de son mérite à sa femme. Mais enfin, il le loua par tant d'endroits qu'elle commença d'envier le sort qu'on destinait à sa fille, et qu'ensuite elle se résolut de garder pour elle une si bonne fortune. Le mariage n'était pas encore consommé; elle savait que l'amour n'y entrait pour rien; aussi sans perdre de temps elle sut trouver la Voisin, qui lui donna de quoi dépêcher Mr. Brunet en poste, à l'autre monde, sous l'apparence d'une apoplexie. Cette mort retarda la noce, et rendit Madame Brunet maîtresse du bien et du sort de sa fille; aussi, après qu'on eut rendu les derniers devoirs au défunt, et lorsque Philbert voulut proposer d'achever le mariage, on lui fit comprendre que les choses étaient changées, et qu'il devait changer ses vues. On le trouva fort incivil de rechercher la fille pendant que la mère était à marier, et on n'eut pas de peine à le faire déterminer du côté où il trouvait ses avantages. Madame Brunet lui en fit de considérables dans un contrat de mariage, qui fut fait dans toutes les formes, aussitôt que la bienséance put le permettre. La petite personne fut mise dans un couvent, et Philbert était le plus content du monde, avec une épouse qui ne manquait ni d'esprit ni d'agrément, et dont il était adoré; mais il arriva un petit incident qui troubla la douceur du ménage. Dieu permit que la Voisin fut prise ......» Madame Brunet fut pendue. «Mais ce qu'il y eut de pire, c'est que le pauvre Philbert fut soupçonné d'avoir été de moitié du crime de sa femme. Tout le monde lui conseillait de décamper, et le roi lui-même eut la bonté de lui dire, qu'il ferait bien de prendre ce parti-là, pour peu qu'il y eut à craindre .... Philbert remercia Sa majesté et lui dit, que, sa conscience ne lui reprochant rien, il ne voulait pas donner gain de cause à ses ennemis par la suite; ... il fit se mettre en prison; mais avant d'y entrer, des Costeaux qui était son bon ami, lui fit encore une grande exhortation, pour le détourner de remettre à l'incertitude des jugements humains une affaire si délicate, et par une générosité digne des Orestes et des Pylades, il offrit d'aller partager avec lui

sa mauvaise fortune, dans les endroits qu'il jugerait à propos de chercher pour asiles. «Avec les talents que nous avons, disait-il, mon cher Philbert, nous «ne saurions manquer de pain nulle part, et il n'est point de souverain qui «ne se fasse un plaisir de nous avoir dans sa cour. Allons donc chercher «une autre patrie, puisque nous ne saurions être étrangers nulle part, et que «contents d'être ensemble, tous les pays doivent nous être égaux». Philbert refusa et fut absous. «Le roi l'en félicita et permit, à sa prière, que l'on prit sur les biens de Madame Brunet, qui avaient été confisqués, de quoi faire la pauvre fille religieuse.»

L'assassinat de Jean Brunet eut lieu vers 1672. Nous lisons en effet:

«Le roi, considérant que les gages dont jouissait feu Jean Brunet à cause de ses trois charges d'huissier des Ballets, musette de sa chambre, et hautbois de sa grande écurie, faisaient la meilleure partie de la subsistance de sa famille, et d'ailleurs, Jean Louis Brunet, son fils, auquel Sa majesté a ci-devant accordé la survivance de ces trois charges n'étant pas encore en âge de les exercer, Sa Majesté entend que, en attendant que ledit S^{r}. Brunet ait atteint l'âge de 18 ans, Catherine de Bonnier, dame du S^{r}. Brunet et ses filles jouissent de la moitié des gages et autres droits . . . . . . 9 Décembre 1672.» (Arch. Nat. *O¹ 16.*)

Les trois charges mentionnées ici devaient rapporter à Brunet environ 1200 l. (6000 Fr. actuels), ce qui ne suffisait pas pour en faire un «riche bourgeois». D'autre part, nous trouvons, parmi les «joueurs d'instruments» payant la capitation à Paris en 1695 un Brunet «pauvre, suivant le certificat de M. le Curé de la Madelaine» et «son fils absent». (Arch. Nat. *Z^{1h} 657*) S'agit-il de Jean Louis notre musette de l'écurie et le prédécesseur de René Pignon des Costeaux dans la charge d'huissier des Ballets?

Les déclarations de Mad. Brunet, répétées par la Voisin, faisaient honneur au tempérament de Philbert, et mirent singulièrement à la mode le joueur de flûte du roi. Ses bonnes fortunes furent célèbres. La Bruyère lui-même cita «Dracon et Césonie», c'est-à-dire Philbert et Madame de Briou, marquise de Constantin «qui s'était absolument déclarée pour Philbert et a fait, sur ce chapitre, des extravagances fort grandes»[1]) Il faut d'ailleurs ajouter que Rebillé était fort plaisant, et tout autant recherché «pour ses mille talents agréables et facétieux» que pour sa flûte.

«Il chantait fort bien, et pour donner plus d'expression à ses chants, il savait adoucir sa voix, et la grossissait tout à coup pour passer du gracieux au bruyant et au martial. Il avait le talent de contrefraire toutes sortes de baragouins, ou langage corrompu, le gaour, l'allemand, et le suisse francisé; il imitait les manières et le parler des jeunes filles, et contrefaisait les vieil-

1) Note de l'éd. Hachette I, 458.

les; il était pour ainsi dire le singe du genre humain. On l'admettait souvent dans les Ballets pour y représenter tous les personnages comiques, où il réuississait parfaitement bien.» (Mercure, 1725).

Nous le voyons, en effet, recevoir une «paire de bas de soye ponceau de 18 l. pour figurer en 1698 dans le Bourgeois gentilhomme (Arch. Nat. *O*[1] *2929*).

«Avec une pelle, des pincettes et sa voix il contrefaisait, à s'y méprendre, le bruit d'un ménage en rumeur, les cris du mari, de la femme, des enfants, du chien, des passants, du guet et du commissaire, et faisait accourir le voisinage».[1]) (Mercure, 1725).

C'est à la suite de quelque bouffonnerie de ce genre[2]) que le poète Lainez dit à Rebillé: «Philbert, tu m'as diverti, je t'immortaliserai» et composa les vers suivants:

«Cherchez-vous les plaisirs, allez trouver Philbert,
Sa voix, des doux chants de Lambert,
Passe au bruit éclatant du tonnerre qui gronde.
Sa flûte seule est un concert.
«La fleur naît sous ses mains dans un affreux désert,
Et sa langue féconde
Imite en badinant tous les peuples du monde.
Si dans un vaste pavillon
Il sonne le toscin, et fait un carillon,
En battant une poële à frire,
Le héros immortel que nous révérons tous,
Devient un homme comme nous,
Il éclate de rire.
Cherchez-vous de plaisirs, allez trouver Philbert,
Sa flûte seule est un concert.»

Lainez donna ces paroles à J. B. Moreau, pour les mettre en air.

Philbert figure souvent à côté de Vizée, Forqueray et Descosteaux dans les concerts, dont le souvenir est parvenu jusqu'à nous. En 1689 il se démit de sa charge de flûtiste du cabinet du roi, en faveur de Pierre Piesche (31 Décembre) (Arch. Nat. *O*[1] *33*). Enfin il disparaît de l'écurie après 1717.

De ces documents, souvent contradictoires, il semble résulter que:

1. Philbert Rebillé, flûtiste, exerça son art, à la cour et à la ville, entre 1670 et 1715.

1) Jacques Leuillet, hautbois de l'écurie, eut aussi les mêmes talents et jusqu'à faire monter trois fois de suite le guet, trompé par ce vacarme. — Sur Leuillet, voir Michel Brenet, «Les Concerts en France», Paris 1900, p. 171.

2) Chez Mr. Bosc, Conseiller d'Etat, prévôt des marchands, pensionnaire de la Ville pour l'entretien des arbres plantés sur les remparts.

2. Il entra dans l'écurie vers 1670, bénéficiant de la création d'une sixième charge de musette, et sa nomination donna lieu à certaines combinaisons avec les Brunet, ses collègues.

3. Il fut à la fois un des premiers joueurs de flûte traversière en France, et un des plus habiles, — un fleuriste distingué et passionné — un plaisant irrésistible — enfin un homme à bonnes fortunes.

Descosteaux. Le nom de Descosteaux est demeuré célèbre[1]). Il se trouve maintes fois sous la plume des écrivains de cette époque, et désigne un des plus habiles symphonistes du règne de Louis XIV. Tous les témoignages contemporains se rapportent à un seul personnage, flûtiste émérite, dont la notoriété paraît avoir été suffisante pour ne permettre aucune confusion avec ses homonymes. Cependant les états officiels donnent deux prénoms différents à Pignon Descosteaux: l'écurie l'appelle François et la chambre René. Et il y eut en effet simultanément deux Descosteaux entre 1690 et 1730. Nous lisons dans le registre du secrétariat de la maison du roi (*O¹ 33*):

«Certificat portant que René Pignon Descosteaux est pourvu en survivance de son père, des charges de hautbois et musette du Poitou en la grande écurie, et de celle de hautbois et joueur de flûte douce de la chambre. 11. Déc 1689».

Auquel de ces deux musiciens faut-il attribuer la célébrité? Nous pensons que c'est à François et non à son fils René. En effet:

1. Le grand Descosteaux mourut en 1728 à 83 ans, retiré depuis longtemps de la cour, et, lorsqu'en 1723 il parût au Ballet de Cardenio, Marais parla de lui comme d'un survivant d'un âge disparu.

2. «Il entra très-jeune dans la musique du roi» nous dit le *Mercure* (1728). Or, dès 1662, François figure parmi les musettes de l'écurie, et en 1664 il est déjà hautbois et flûte ordinaire de la chambre (Arch. nat. *K. K. 213*).

1) Sur Descosteaux, voir: Mercure de France, Août 1703, pages 291, 313; Mai 1710, page 229; Juillet 1701, page 246; Décembre 1728, vol. 2. — Raguenet, Parallèle des Italiens et des Français, p. 18 — Dangeau (édit. Soulié) t. 9, p. 332; t. 10, p. 161 et 428. — Sévigné, Lettres (édit. Hachette) t. 10, p. 153. — Correspondance de C. Huygens (Leyde 1882) p. 74. — Journal de Mathieu Marais (édit. Lescure) t. 3, p. 44. — Lettres de la Comtesse d'Allègre (Nat. *mss. Fr. 878* f. 5 et 154). — Amusements sérieux et comiques (Paris 1699), p. 160. — Borjon, Traité de la musette, p. 38. — Boisjourdain, Mélanges (Paris 1807), II, p. 265. — La Bruyère, Caractères (de la mode 2). — Abraham du Pradel, Livre commode des adresses de Paris, 1692 (édit. Fournier 1878) t. 1, p. 212. — A. Pougin, Ménestrel, 1896. — Journal général de l'instruction publique. 17 Juin 1857 (Art. de A. de Montaiglon). — Ces 3 dernières sources nous ont été indiquées par le très obligeant et très érudit musicographe Michel Brenet. Il convient d'ajouter que les registres des paroisses de la ville de Laval où naquit François Descosteaux, n'existent plus pour la période antérieure à 1700.

3. Ces dates correspondent à ce que raconte Daquin: «Descosteaux, fameux joueur de flûte, et excellent convive[1]), vivait familièrement avec Molière, Racine, Despréaux et Lafontaine, et était admis à leurs joyeuses parties».

4. Ce vieillard était bien le flûtiste émérité retiré en Luxembourg dans les dernières années de sa vie. C'était aussi le grand parleur, philosophe, passionné de Descartes. En 1723, Marais dit de lui: «qu'il a perfectionné la prononciation du chant suivant les règles de la grammaire et la valeur des lettres». A la fin du 17e siècle, la Comtesse d'Allègre écrit à l'abbé de Dangeau: «la preuve que vous tirez du chant me paraît tout à fait convaincante, et vous l'expliquez comme ferait Descosteaux».

5. Enfin, De la Barre, se conformant à l'habitude du temps, ne donne point de prénom à Descosteaux. Or, nous avons vu qu'il entend parler de son collègue de l'écurie, du flûtiste rival de Philbert, et pour lequel Louis XIV créa une charge de musette en 1662.

6. René semble au contraire appartenir à la génération suivante. Il n'entre dans la musique qu'en 1689 et figure encore, en 1736, comme musette et flûte de la chambre.

Il faut considérer que l'activité musicale de François Descosteaux se prolongea fort longtemps; en 1710 il jouait encore de la flûte allemande chez M. de Vendôme, et en 1723, à 79 ans», il chanta des paroles de Verger très exactement». D'autre part, René Descosteaux fut nommé en 1712: «huissier ordinaire et avertisseur des Ballets du roi» et «contrôleur des gages du Parlement de Paris», succédant à Jean Louis Brunet; cette nomination a quelque peu l'apparence d'une retraite accordée à un officier dont on veut récompenser les longs services, aussi songeons-nous au vieux Descosteaux, qui appartenait au roi depuis 50 ans, plutôt qu' à son fils, bien que celui-ci eût déjà 23 ans de présence à l'écurie et à la Chambre. Malgré ces confusions, et malgré l'absence de texte formel, tout porte à croire que René Pignon Descosteaux, contemporain de son père à cette époque, ne fut pas son rival, et que le grand, le seul Descosteaux connu est François Pignon.

Descosteaux eut aussi quelques aventures galantes; il fut aimé de Madame de Villemont, prieure perpétuelle du Couvent de la Madelaine du Fraisnel, auprès de laquelle lui succéda d'Argenson, ce qui donna lieu à un couplet de chanson:

«Faut-il qu'au flûteur Descosteaux
Succède un garde des sceaux......» (Boisjourdain)

1) Le surnom de Descosteaux paraît avoir été donné à Pignon en raison de son goût pour «les joyeuses parties». Un «fin costeau» désignait alors un gourmet. Pour l'étymologie de ce mot, voir: La Bruyère, Caractères (Ed. Hachette).

Ce couvent du Fraisnel était situé rue du Faubourg St. Antoine, où Descosteaux, en 1692, était précisément «maître pour le jeu et pour la fabrique des instruments à vent» (Pradel). Il est à remarquer que d'Argenson fut nommé garde des sceaux en 1718, et qu'à cette époque Descosteaux avait 73 ans.

Marin Herbinot Destouches, aussi grand hautbois, était sans doute le fils de Michel, que Mersenne vante comme «sonnant en perfection la musette».

Piesche est un nom fréquent dans les Etats de la musique du roi. Pierre et Joseph sont flûtes d'Allemagne à la Chapelle en 1691, joueurs de flûte ordinaire de la chambre en 1715. Alexandre est appelé à cette époque musette ordinaire de la chambre (Arch. nat., *O¹ 2984*). En 1687, Pierre et Pierre son fils sont gardes des instruments de la musique et des ballets. Marie, Madeleine, Henriette chantent à la cour vers 1730.

Pierre Ferrier était joueur de serpent à la chapelle et mourut le 11 Décembre 1728, ayant en survivance Louis son fils. Celui-ci «était âgé de 27 à 28 ans en 1730. S'étant engagé en 1724 dans le régiment de Foix à Perpignan, il y resta les 6 ans de son engagement. Depuis qu'il a été libre, il est allé à la Rochelle, à Lyon, à Marseille, à Nîmes, à Toulouse, à Bordeaux et à Paris. Durant son séjour dans tous ces endroits, il passait le temps à concerter et à jouer de la flûte.» (*A.*) Comme on le voit, les musettes de l'écurie avaient une préférence pour la flûte.

Le service des musettes et hautbois du Poitou était apparemment fort simple. «On les emploie dans les grands divertissements» nous disent les Etats de 1697.

Ils avaient 180 l. de gages, 120 l. de récompense et un habit de 126 l. En outre:

Etrennes à la cour	13 l.	7 s.
» de la ville	1 l.	
A la St. Roch	4 l.	

Bouche à la cour —

En 1716:

«Au 1er Janvier, au 1er Mai et aux 4 fêtes:

6 Pains	0.	10.	6
1 Set. de vin de table	8.	6.	8
1 Coq-dinde	3.	8.	0
5 Gibiers	8.	10.	0
3 Livres de lard	1.	19.	0
	22.	14.	2 (*D*)

En 1728, cette somme s'élevait à 28. 14. 11. —

1 On trouve dans certains mémoires (*A* et *C*) 300 et 120 l. de gages; on ne s'ex-

Total 450 l. — La charge de musette était donc une des mieux rétribuées de la musique écurie. Il est vrai que le paiement de cette rétribution était parfois difficile. En 1707, «les 6 joueurs de musette et les 12 grands hautbois des écuries du roi supplient Monseigneur d'ordonner de les payer incessamment de leurs gages en argent comptant au lieu des billets de monnaie qu'on leur offre» (*A*). D'ailleurs les officiers titulaires de ces charges paraissent en avoir négligé peu à peu les petits profits comme ils en négligaient le service. Mangot écrit à Monsieur Devilliers:

«Pour satisfaire à ce que vous maués fait lonneur de me demander comme, nous avons en sertins cas, comme aux ballets, opéras, comédies, voyages des rois, morts, mariages, sacres, carousels et autres semblables, certins petis droits ou privilèges que je ne say pas bien, je m'en informeray de nos ensiens, et si cela vous est de quelque hutilité, jaurais lonneur de vous en informer.» —

En 1690, la musique-écurie du roi est un organisme déjà vieux qui devient caduque à partir de la régence. De 43 musiciens, il n'y en a guère que 6 ou 8 qui servent effectivement; les autres font de rares apparitions à la cour; c'est l'usage qui les maintient et c'est la volonté du roi qui les encourage. Louis XIV ne l'oublia jamais; à la St-Louis, 1715, quelques jours avant sa mort, les tambours et les hautbois qui s'étaient rendus sous ses fenêtres, ne crurent pas devoir donner leur musique ordinaire à son réveil. «Le roi s'en plaignit et ne voulant pas qu'il fut rien changé aux usages, les musiciens revinrent dans la soirée donner leur aubade.»[1]) Mais la régence et Louis XV ne connurent plus ces scrupules. Toutefois la musique écurie subsista jusqu'à la fin de l'ancien régime et ne fut pas atteinte par les réformes de 1715, de 1761 et de 1779. Elle ne pesait d'ailleurs pas bien lourdement sur le budget de la maison du roi. Tandis que la musique de la chambre et de la chapelle coûtait plus de 150000 livres en 1715 et dépassera 500000 l. sous Louis XV, l'écurie se bornait à moins de 20000 livres.[2]) Les charges de musiciens de l'écurie rapportaient de 350 à 400 l. sauf celles des 4 trompettes ordinaires de la chambre qui recevaient 1200. Les émoluments fixes comprenaient les gages, les habits, les récompenses et les bouches à la cour; le casuel se composait des indemnités que recevait

---

pliquerait pas ces émoluments élevés — contredits par les comptes officiels de l'écurie (*B*). — Les copistes ont sans doute lu: «Trois cents et cent-vingt», là où il y avait: «Trois cents, dont cent-vingt»; c'est-à-dire 180 l. de gages et 120 l. de récompenses.

1) Narbonne, Journal, page 43.

2) Le chiffre de 11000 l. donné par Monsieur Constant Pierre (tribune de St. Gervais, Mars 1899) est cependant au-dessous de la vérité; les cromornes et les musettes n'y figurent point et les trompettes ordinaires n'ont que 310 l.

l'officier chaque fois qu'il était commandé pour servir. Ces émoluments n'étaient point médiocres puisque les officiers de l'écurie — à part 6 ou 7 — recevaient de 50 à 500 l. Il ne paraît pas qu'il y eut des pensions de retraites sur la cassette comme pour les autres musiciens de la cour. La musique-écurie ne rendit pas de bien grands services à l'art musical. En dehors des Philidor, des Hotteterre et des 2 flûtistes Philbert et Descosteaux, tous ces instrumentistes ne furent que des exécutants souvent inhabiles. Quelques-uns d'entre eux eurent-ils le goût de la composition? Rien n'empêche de le croire, mais leurs œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous, du moins sous leur nom.

Les documents ci-dessus n'appartiennent pas à l'époque où la musique-écurie rendit le plus de services, et cependant, ils sont relativement en plus grand nombre que pour les périodes antérieures et postérieures. La fin du règne de Louis XIV et le commencement du 18e siècle furent un moment d'évolution assez rapide, où surgirent des difficultés et des luttes nombreuses; d'autre part, la monarchie eut toujours, après 1715, le souci de se conformer à la tradition et à l'autorité du grand roi. C'est ainsi que semblent avoir été formés les dossiers et copies d'états réunis aux archives et dont nous avons extrait cette brève publication.

D

1

3/12

166

4/4

2/12

16

4/4

11/4

16

1

Fir

Tab

d'a

ati
ét
ar
fi
n.

Dates	1720	1723	1725	1726
26/5 168	—	*Esprit-Philippe Chédeville Mai*	*Nicolas Chédeville*	—
4/4 1658	—	—	—	—
10 6 168	—	—	—	—
Août 167	Pierre Chédeville ?	—	Esprit-Philippe Chédeville Octobre	—
31/12 168	—	—	—	Nicolas P lidor 1/1
26/5 168	—	—	—	Jean Jacq Charpent Novemb
12/12 167	—	—	—	—
23/12 168 Survivan de Lero 1670	—	—	—	—
	Julien Bernier 22/2	—	—	—
1662—6	—	—	—	—
30/4 168 Survivan de M. Rous 1666—6	—	—	—	—

1)
2)

.us p

A Set of Bach's Proof-Sheets √

by
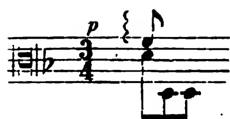
J. A. Fuller-Maitland.
(London.)

There is something peculiarly fascinating in watching the great creative artists at work, and it sometimes happens that the privilege is given us by some lucky accident, like the discovery of the sketches for some masterpiece of painting, the rough draft of a poem, or the brief and disjointed hints that are the germs of musical ideas which appear in immortal symphonies. Interesting as it is, however, to see the different versions of some one idea which can be traced reaching its ultimate perfection by slow degrees, we are in most cases obliged to reconstruct the actual process by which the alterations were made, and can only imagine the successive shapes in which the thought presented itself. Some of Beethoven's sketches show us very clearly the gradual development of his themes, but we are never allowed to penetrate into the secrets of the workshop, or at least to peer into his methods as minutely as we should like to do. In the case of two compositions by Bach we have a glimpse of the Leipzig cantor at work, and are allowed to see the *minutiae* of the processes by which his inspirations have come down to us. As every student of his life knows, he was a skilful engraver of music and a few of his works were engraved by his own hands. A short time back, the British Museum became possessed of copies of the first and second states in which the second part of the "Clavierübung" saw the light. In the first there appear numerous corrections in faded ink, in the undoubted handwriting of Bach himself, and a close comparison of this with the second state of the publication makes it clear that this copy of the first state was used by the composer as a set of proof-sheets in revising his work for the second issue. It is known that the first issue was prepared for the Easter fair 1735, and that the second issue appeared at some time within the next three or four years. The contents of this second part of the "Clavierübung" are the "Concerto nach Italiaenischem Gusto" and the "Ouverture nach Französischer Art", now generally called the partita in *B* minor. The two works were published together because both require a harpsichord with two manuals; and this is the reason for the frequent appearance, in these two compositions, of the words *piano* and *forte*, which are most rare in other works of Bach.

The materials at our disposal for a minute examination of the alterations made by Bach are threefold; first the original issue of the work referred to in the following list as I: second, the ink corrections in Bach's writing, occurring throughout the British Museum copy of I: and third, the second issue of the work, referred to hereafter as II. The references to the different bars of the works are made to the edition of the Bach-Gesellschaft, the authoritative edition of Bach's works, in which the second part of the "Clavierübung" occupies pp. 139—270 of vol. III.

The process of correction is very clearly to be followed by a careful comparison of the two books and the MS. corrections in one of them. It happens sometimes, but very rarely, that an alteration appears in II, for which there is no authority in the MS. additions to I. Such cases seem to indicate that the alteration occured to Bach as an afterthought, during the actual process of engraving. As a rule the corrections in II answer exactly to the MS. additions to I, and it is most interesting to note the cases in which accidentals have been added in II where there was not enough space to engrave them properly, so that the second issue presents the appearance of the notes being too much crowded together. All who have corrected music-proofs know how often it happens that when there are several additions or corrections to be made in one chord or short phrase, some of them are passed over by the engraver, and do not get represented in the publication. There are a few instances of this kind of oversight, and as a natural consequence the MS. corrections at such points are of the highest value, there being no other authority for them.

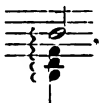
In the first movement of the "Italian Concerto" Bach expressed the trill by a line very slightly waved, and in fact hardly to be distinguished from a straight line; in every instance where this occurs, he has added in ink the imitation of the letter "t" across the line, and engraved it in the second state as a more wavy line, but still a trill, not a mordent. The transference of the hand from one manual of the harpsichord to the other is indicated not only by the words *piano* and *forte* (the contractions now usual were not thought of in Bach's time), but by a kind of brace, which appears in such passages as the entry of the first subject on the dominant, p. 140, line 3, bar 3: [music example] p. 142. The similar place on p. 142, line 3, bar 3: [music example] shows us exactly where the change of manuals is to be made, and the word *piano* is added in ink in I. but engraved in II. The opening of the slow movement has, similarly.



The shake at the end of p. 141 is marked *tr*~~ in I, ~~ in II. The mordents in the slow movement were at first indicated, like the trills in the first movement, by a virtually straight line, through which the perpendicular stroke is added in ink in I, and duly engraved as ~~ in II.
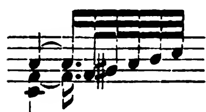
The mordent on p. 146, line 4, last bar appears as a shake in I, and a mordent in II, but there is no MS. correction.

On p. 150, line 4, bar 5, and line 6, bar 5, we should be warranted, I think, in adding a trill to the *F* sharp, left hand last crotchet, for there are signs of such a mark having been intended, among the MS. corrections, but it is so faint that it was probably overlooked during the engraving. On p. 151, line 2, bar 2, the sharp to the *C* in the right hand is added in ink in I and duly engraved in II. On line 5 of the same page, at the fourth bar, the natural to the first note, *B*, is added in ink in I, and as there was not much room in the bar, it had to be crammed in very awkwardly in II; still, there it is, rightly enough. At the end of the concerto II gives the words *Il Fine*, which do not occur in I, nor are they added in ink.
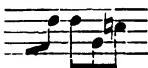
The so-called "partita" has far more numerous and interesting corrections than the Italian Concerto; but the name "partita" does not occur in either state of the publication. I gives the time-signature as C, II as ₵. The first ornament, the mordent on *F* sharp, is added in ink in I, and engraved in II. The appoggiatura at the beginning of bar 2 has a little slur connecting it with its main note added in ink in I, but the correction escaped notice, and does not appear in II. Oversights of the same kind are very frequent just here. The MS. additions in I give an arpeggio sign to the chord in bar 3 , to that in bar 6 , and to that in line 5, bar 1 .

The last bar of line 2 has two appoggiaturas; the second alone has a slur connecting it with its main note, indicated in I, but again disregarded in II; and the next bar, the first of line 3, has a mordent over the third note of the bass, *F* sharp, in I, an almost straight line (for a trill?) in II,' but nothing in modern editions. In line 3, bar 2, there are two trills in all editions, and both appear in I and II; but Bach seems only to have intended the second one, over the *C* sharp,

to be played, as there are evidences that he scratched out the first with a penknife in I, but overlooked the erasure in engraving II. In the third bar of the same line, the trills appear as straight lines in I, are corrected in ink, and appear in II as regular trills, but very much to the left side of the notes they belong to. The mordents in line 3, bar 4, and line 4, bar 1, are added in ink in I and duly engraved in II. In line 4, bar 3, a double correction was made, but only a single one appears in II. The first state of the publication has which Bach corrected to but which appears in II as without the slur. The last bar of line 5 shows signs of the penknife, and the last note was evidently at first engraved as a quaver. The last bar of line 5 originally began as follows was corrected thus

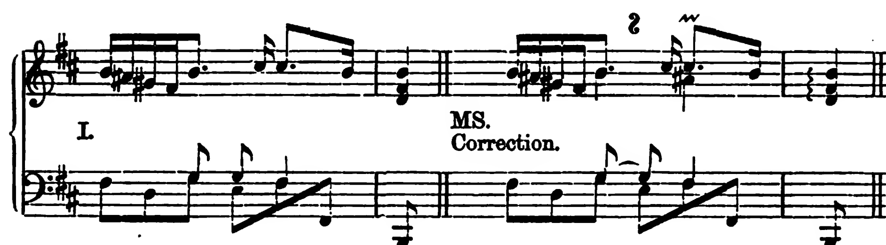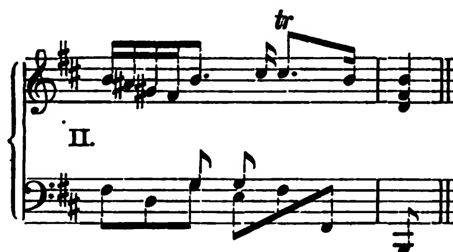


but engraved in II with only one of the corrections observed, thus: . We should be right in this case in adding the *C* sharp in modern editions. The ties between the bass notes, in this bar and the next, are added in I and engraved in II. The ornaments in the second bar of the bottom line, the tie in bass (*C* sharp) and all the accidentals in the following bar, the last of the first part of the overture, are left out in I, added in ink, and engraved in II. Several of the ties in the first two lines of p. 155 are added in MS. in I, appearing in II. The crossing of the parts in the last bar of line 3 and two and four bars later, was not at first clear; traces of scratching out with a knife are in I. The characteristic figure which first appears on line 5, bars 2, 3 and 4, should evidently have staccato marks on its last four notes, not merely on the last two. I originally stood thus



was corrected in MS. to but appears in II with only the first of the MS. additions, the tie between the *D*'s: In the first bar of the last line, the second tail to the *E*, indicating the progression of the upper voice, is added in MS. but not corrected in II.

In the third bar of the same line the *C* sharp middle voice (semiquaver), and the following rests are added in MS. and duly engraved in II. The two lower ties at the end of the bar are added in the MS. in I. P. 156, top line, second bar, is a good example of ample correction the bulk of which was disregarded when it came to re-engraving.





The slur in the next bar is as follows in the MS. corrections to I, but it is disregarded in I. In line 2, bar 3 the sharp is added to *A* in MS. In line 3, bar 3, the second tail to *A* (tenor), is added in MS. Line 5, bar 1, the alto rests at beginning of the middle part and the second tail to the *B* are MS. additions. All these are duly followed in II. Line 5, bar 2, begins a line in the original editions, but there is a wrong clef in I, the correction of which is one of the evidences for the genuineness of the handwriting. Prof. Rust, who saw the copy when it was on sale in Germany, relied on this as a main proof that the corrections were in Bach's own writing throughout, as is indeed proved by other than caligraphical evidence. In the following bar, the second tail to the tenor note, and the slur to the treble *F*, are additions duly followed in II. P. 157, top line, bar 2, the tie between the *C* sharps, and

the *F* of the middle voice, are additions in the MS. In bars 3 and 4, right hand, the process of correction has resulted in a new mistake; I stood originally thus, without staccato marks: . Bach added the staccato marks, thus: but in correcting this, the leger line fell out from the first *C*, though the note kept the same place below the stave, with the natural result, that modern editors have unanimously taken the note as *D*. Line 2, bars 2 and 3, the slurs between the bars are added in MS. and engraved in II, and the same is the case with the turn in bar 4, and the direction "piano" in both hands at beginning of line 3. The slurs just following appear in II and not in I, but there is no MS. correction for them. The tie, line 4, bars 2 and 3, the trill in last bar of line 5, and the word "forte" on the last line, are all MS. additions, followed in II.

In the figure above referred to, which occurs again twice on the second line of p. 158, only the last two notes are marked staccato in the modern editions; the two notes before them should be so marked also for, as before, there are no engraved marks in I; they are put in ink, but not engraved in II, except only in the second recurrence of the figure, last bar of line 2. Line 3, bar 2, all six quavers should be marked staccato, as in the MS. additions; the following semiquavers have no ornament in I, but in II the mordent appears over the *C* sharp not *D* sharp, the Bach-Gesellschaft edition, no doubt rightly, putting it over the *C* sharp. The crossing of the parts in lines 4 and 5 of p. 159 shows signs of correction with a penknife in I. The staccato marks in lines 5 and 6 should begin two notes earlier in each case. At the beginning of the common time, the first chord is marked arpeggio in the MS. but the addition is not made in II. In the second bar of this section, the *D* sharp does not appear in I till quite the end of the bar; the trill is given rightly in I, over the crotchet, but has been misplaced in II, where it occurs over the preceding semiquaver. P. 160, line 5, last bar, a mordent is added to the *F* of the tenor part in the MS. additions, but is not engraved in II. Last line, bar 2, the mordent does not appear in I.

From the beginning of the Courante down to the end of the second Passepied, three pages have been entirely re-engraved. In I. there is a blank line below the Courante, and the two Passepieds are crowded together; the later arrangement is more symmetrical and also more convenient for turning over. P. 161, line 2, bar 2, the third note of the bass is

engraved in both states as E, but is corrected in ink in I. Line 3, bar 1, the first of the two *B*'s which end the bar has a mordent in ink in I, and a similar ornament appears in ink over the minim *C* of the bass in the next bar. The first note of the third bar of the same line, E sharp has a trill added in I. Most of the appoggiaturas have been connected with their principal notes by slurs in the MS., but the correction has been disregarded. Last line, bar 2, the turn has been scratched out in I, but reappears in II. In the following bar in the first note, *A* sharp has a trill maked "t" over it in the MS. additions p. 162. The first two notes of the bass are tied in the MS. additions; line 2, bar 3, the last note of the right hand has a trill added in I. Line 5, bars 1 and 2, the *B* of the bass is tied to the first note of the next bar in the MS. additions, but not in II. Last line, bar 1, the reading of the Bach-Gesellschaft is evidently right, but it agrees with I; II has the trill on the last crotchet. P. 163, line 2, bar 3, the *G* sharp appoggiatura is added in ink in I, which also contains the addition "I[re] Gavotte" at the end of the second Gavotte, as a *da capo* sign. Line 6, bar 2, the arpeggio is slurred in ink in I, where also a staccato mark is put on the last note of the right hand. Line 7, bar 6, the trill on the first note, right hand, appears in neither state; the leger lines have not been engraved in II, which stands thus: . II is also without the trill at the beginning of the next bar. P. 164. The two *B*'s in the bass at the beginning are tied in the MS. additions, and the three *F*'s of the second part. P. 165, line 1, bar 5, a mordent appears in the MS. additions to I, over the second *B*. Line 3, the trill at the end of the line appears only in II, which is the only authority for this, as for the mordent over the *A* in line 5, bar 5. P. 166, line 2, last bar, the *G* sharp in the bass is indicated in the MS. additions. At the end of this bourrée the last bar, right hand stands thus in both states

P. 167. The ornaments are added in MS. in I, and at the end of the first part, line 4, last bar, a mordent is added in the right hand. Last line, bar 1, the mordents on the first notes of bars 1—3, appear in II only, but the first note of bar 4 has the trill in both I and II.

P. 169, line 3, bar 3, the leger lines for the high notes of the left hand are added in MS. in I P. 170. In the last bar of the "Echo" there is a superfluous leger line below the note *D* of the right hand in I, which does not appear in II. Two clefs are corrected in I in ink, and rightly engraved in II.

Such questions as the substitution of one ornament for another con-

cern the harpsichord player more than the pianist, but in such music as Bach's no detail can be of too slight importance to be noticed, and when we have the chance of seeing him as it were actually at work, the minutest attention is the least tribute we can pay him. There are perhaps no such grave alterations as would make it advisable to issue a new edition, but it may be hoped that the new Bach-Gesellschaft, when the time comes for re-issuing the Italian concerto and its accompanying partita or overture, will give due consideration to these indications of what Bach really intended, more especially in the case of the alterations which he seems to have overlooked in the hurry of altering the plates.

Eine Bach-Konjektur

von

Friedrich Spiro.

(Rom).

Wer sich mit der Gesamtausgabe von Bach's Werken vielfach zu beschäftigen Gelegenheit hat, der wird neben ihrem Wert im großen, ihrer Bedeutung für die Kultur, auch ihre Vorzüglichkeit im einzelnen bewundern; gerade der philologische Teil der ungeheuren Arbeit ist mit einer Sorgfalt und Sauberkeit bewältigt worden, die bis dahin bei keiner ähnlichen Arbeit erreicht war und auch später nur in Ausnahmefällen erreicht worden ist. Wenn also hier ein kleiner Irrtum aufgezeigt werden soll, so geschieht das nicht vom Standpunkte der nörgelnden Kritik aus, sondern deshalb, weil gerade ein solches Monumentalwerk beanspruchen darf, bis in die entlegensten Einzelheiten sorgfältig betrachtet und, wo noch irgend ein Fleckchen blieb, geputzt zu werden.

Es handelt sich um eine Stelle aus dem letzten Satze des *Konzertes* in *G-dur* für Violine und zwei Flöten, das in den sogenannten »brandenburgischen« an vierter Stelle steht. Dort heißt es beim letzten konzertierenden Einsatze der Soloflöten (Bach's Werke, Jahrgang XIX, Seite 120, Takt 3—5):

Flöte 1. 2.

Violoncello continuo.
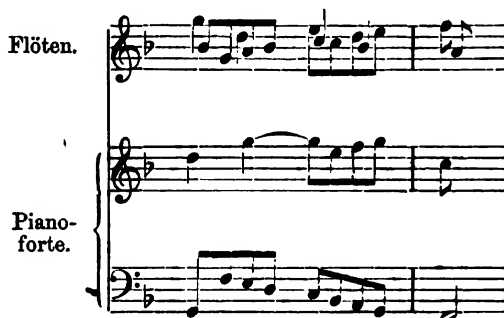
etc.

Die anderen Instrumente schweigen.

Nun ist eine solche Oktaven-Parallele, wie sie hier am Schlusse des zweiten der angeführten Takte zwischen Diskant und Baß, d. h. zwischen der ersten Flöte und dem Continuo, erscheint, für Bach unerhört. Ja, man darf behaupten: sie kann von Bach nicht herrühren, nicht weil sie durch die Regeln der Zunft verboten war, sondern weil Bach sie verabscheute. Der Gedanke an eine Absicht, an ein gewolltes großes Unisono, wie es in der Matthäus-Passion bei den Worten »Ich bin Gottes Sohn« auftritt, ist abzuweisen, weil der Charakter unserer Stelle keineswegs

großartig, vielmehr äußerst zierlich ist, vor allem aber, weil die beiden anderen Stimmen, zweite Flöte und Violoncello, sich in das Unisono nicht fügen würden. Jede Stimme steht jeder anderen selbständig gegenüber, und alles verlangt darnach, daß diese Selbständigkeit bis aufs letzte durchgeführt werde. Da können die drei flauen Noten in dieser Gestalt nicht von Bach herrühren; und wenn er sie auch in dem berühmten sauberen Autograph geschrieben hat, gemeint hat er sie nicht. Entweder im Continuo oder in der ersten Flötenpartie hat er sich verschrieben.

Wo der Fehler steckt, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Im Baß ist alles in Ordnung; das zeigt die abwärts rollende Tonleiter, die ihrem Grundton auf dem kürzesten Wege zueilt und ihn in natürlichster Weise erreicht. Folglich liegt der Irrtum in den Noten der Flöte, und es fragt sich nur, wie er zu heilen ist, was Bach beabsichtigt hat. Vergebens sucht man Hilfe bei Bach selbst, der dieses Konzert ein zweites Mal niedergeschrieben oder vielmehr in der Weise umgearbeitet hat, daß er das Violinsolo für Klavier setzte, nicht ohne auch die übrigen Stimmen einer koloristischen Neugestaltung zu unterziehen, bei welcher er den rein musikalischen Gehalt unberührt ließ. Desto leichter hat er es mit der Figuration genommen; und der Takt, auf den es uns ankommt, lautet dort in der Transposition nach *F-dur* (Bach's Werke, Jahrgang XVII, Seite 191, Takt 10):



Gerade hier ist die Umarbeitung frei; sie enthält Viertel statt der Achtel, kommt also für die Herstellung der ursprünglichen Intention nicht in Betracht. Und dennoch giebt sie uns wenigstens einen Fingerzeig: die Bewegung der ersten Flöte mündet auch hier nicht auf der Tonika, sondern auf der Terz. Hierdurch wird die einzige Konjektur, welche die Stelle heilen kann, definitiv bestätigt; denn es ist ja längst klar, daß die drei angezweifelten Noten des Originales nur um eine Terz in die Höhe gerückt zu werden brauchen, um ein tadelloses Ensemble abzugeben. Wir hätten also zu lesen:

Flöte 1.
2.
Violoncello.
Continuo.

Der Irrtum würde sich in der Weise erklären, daß dem Komponisten für einen Augenblick die Feder um eine Linie zu hoch geriet, was ja selbst in der sorgsamsten Reinschrift leicht vorkommen kann.

Natürlich würde eine solche Änderung bei einer wissenschaftlichen Ausgabe, wie sie die Bach-Gesellschaft hergestellt hat, nicht notwendig in den Text aufzunehmen sein; desto mehr kommt sie für die Praxis in Betracht, die freilich bisher an diesem Konzert wie an den meisten Bachschen Meisterwerken achtlos vorbeigegangen ist. Aber wenn die kürzlich ausgesprochene Ansicht eines unserer vorzüglichsten Bachkenner, daß nämlich ins Publikum nur zwei Werke des Meisters »noch dazu in nicht ganz einwandfreien Bearbeitungen« (sagen wir ehrlich: in empörenden Verhunzungen) Eingang gefunden haben[1]) — wenn diese Ansicht nur allzu sehr auf Erfahrung begründet ist, so wird im neuen Jahrhundert die neue Bach-Gesellschaft hoffentlich darin Wandel schaffen. Und sollte ihre Arbeit von Erfolg gekrönt sein, wie das erste deutsche Bachfest es hoffen läßt, so erinnern sich Dirigenten, Geiger und Flötisten vielleicht auch einmal des vierten brandenburgischen Konzertes, in dem dann keine Oktaven-Parallele mehr das Ohr des Detail-Kritikers beleidigen soll.

---

1) Gemeint sind natürlich das *Praeludium* mit Gounod's Meditation und das auf die *G*-Saite reduzierte *Air*.

Gottsched und Johann Adolph Scheibe

von

Eugen Reichel.

(Berlin.)

In den Jahren 1737—40 erschien in Hamburg eine Wochenschrift unter dem Titel »Critischer Musicus«, die in der musikalischen Welt großes Aufsehen erregte, und als deren Urheber sich schon 1738 ein damals noch ganz unbekannter Mann mit Namen: Johann Adolph Scheibe öffentlich bekannte. Unsere Lexika wissen seltsamer Weise von diesem Manne wenig zu berichten. Heinrich Welti hat, gestützt auf einige ältere Angaben in deutschen und ausländischen Sammelwerken, in der »Deutschen Bibliographie« ein paar Seiten über Scheibe geschrieben und darauf hingewiesen, daß er, angeblich als erster, über die Oper und das anzustrebende innere Verhältnis zwischen Ton und Wort im Lied und in der musikdramatischen Rede bahnbrechende Ideen ausgesprochen hat, die später Gluck in seiner künstlerischen Thätigkeit zur Durchführung brachte.

Da Gluck's Werke so zu reden der Ausgangspunkt für Wagner's Musikdramen sind, so wird sich's schon aus diesem Grunde rechtfertigen lassen, daß man Johann Adolph Scheibe und seine »Wochenschrift« im Jubiläumsjahre der Bayreuther Festspiele einer Betrachtung würdig erachtet. Aber es liegt noch ein ganz anderer, sehr viel bedeutsamerer Grund vor, der uns zwingt, dem »Critischen Musicus«, dieser »wichtigsten Fundgrube für die Geschichte der musik-ästhetischen Theorie im 18. Jahrhundert« (Welti), unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden: die unmittelbare geistige Abhängigkeit Scheibe's von Gottsched, dem größten, rücksichtslosesten Gegner der italienischen Oper auf deutscher Erde.

Johann Adolph Scheibe wurde 1708 zu Leipzig als Sohn des in seinem Fache hoch verdienten Orgelbauers Johann Scheibe geboren. Er besuchte die Nikolai-Schule und wurde 1725 von dieser zur Universität entlassen, an der damals Gottsched als vielversprechender Magister die Wolfische Philosophie aufs Katheder brachte. Obwohl für die Rechtsgelehrsamkeit bestimmt, führten ihn seine künstlerischen und philosophischen Neigungen doch sehr bald zu dem, alle Augen des gelehrten Leipzig auf sich lenkenden Magister der Weltweisheit, dessen neu erschienene Wochenschrift »Die vernünftigen Tadlerinnen« so zu reden ganz Deutschland in Aufregung versetzte, ohne daß, über den engsten Kreis

der Eingeweihten hinaus, irgend jemand wußte, daß Gottsched ihr Herausgeber und eigentlicher Verfasser war. Geleitet von Gottsched erwirbt Scheibe sich eine ungewöhnliche Geistes- und Charakterbildung und treibt zugleich sehr ernste musikalische Studien. Der Drang, sich auf eigene Füße zu stellen, führt ihn 1735 von Leipzig fort. Er will vor allem als Musiker in der Welt sein Glück versuchen und betritt nach mancherlei Irrfahrten den Boden Hamburgs, der Hauptstätte der damaligen italienischen Oper in Norddeutschland. Vielleicht war er schon durch Gottsched, der nach Hamburg hin mancherlei Beziehungen hatte, und dem es darum zu thun sein mochte, seinen Zögling in Hamburg zu wissen, auf die Hansa-Stadt hingewiesen worden; vielleicht führte ihn der Zufall dorthin. Jedenfalls findet er hier schnell einen ihm zusagenden Wirkungskreis. Er erteilt gut bezahlten Musikunterricht, giebt den »Critischen Musicus« heraus, schreibt 1738 für die mit Gottsched in engster Fühlung stehende, von ihm in jeder Beziehung geförderte Neuber'sche Gesellschaft Eröffnungsmusiken zu den Trauerspielen »Polyeuctes« und »Mithridates«, und komponiert später sogar eine große Oper, die aber, obwohl man sie in den damals für ausreichend befundenen üblichen »zwo Proben« nach deutschen Begriffen »gut« einstudiert hatte, den Ränken einiger Sänger und Sängerinnen zum Opfer fällt und nicht einmal die dritte und letzte, die »Hauptprobe« erlebt.

Verdrossen wendet er Hamburg den Rücken, nimmt 1740 eine Kapellmeisterstelle in Kulmbach an[1]), wird 1744 Hoforchester-Dirigent in Kopenhagen, aus welcher Stellung ihn 1749 der Italiener Sarti verdrängt, irrt dann wieder umher, leitet vorübergehend sogar eine Unterrichts-Anstalt in Sonderburg in Holstein, giebt 1773 den ersten Band einer auf vier Bände berechneten Kompositionslehre heraus und stirbt 1776 geräuschlos in Kopenhagen.

Diese dürftigen Angaben über den Mann müssen uns genügen. Eingehender aber wollen wir uns jetzt mit dem »Critischen Musicus« beschäftigen. Dieses Buch ist, abgesehen von seinem musik-theoretischen Wert, schon deshalb höchst fesselnd und lehrreich, weil es uns zeigt, wie gewaltig Gottsched und sein schriftstellerisches Wirken die Zeitgenossen beeinflußte; wie das unmittelbar auf ihn folgende Geschlecht

1) Aus den ziemlich zahlreichen Briefen Scheibe's, welche sich in der handschriftlichen Briefsammlung Gottsched's (Universitäts-Bibliothek zu Leipzig) finden, geht übrigens hervor, daß Scheibe 1740 auch in Kopenhagen war, 1741 wieder nach Hamburg zurückkehrte und sich 1742 in Kopenhagen ansässig machte. Wie kaum anzunehmen ist, daß nervöse Unruhe den fest in sich ruhenden Gottsched-Zögling so viel umherirren ließ, so muß diese andauernde Ortsveränderung wohl auf äußere Gründe zurückgeführt werden. Die »brodlose Kunst« nährte eben offenbar ihren Mann schlecht; und die Offenherzigkeit, die er, gleich seinem großen Lehrer, zu üben pflegte, wird auch nicht dazu angethan gewesen sein, ihm viele Freunde zu erwerben.

gar nicht anders konnte, als in seinem Geiste, ja selbst mit seinen Worten zu denken und zu schreiben.

Schon äußerlich offenbart sich der »Critische Musicus« als eine Nachahmung der »Vernünftigen Tadlerinnen«: dieselbe Art des Erscheinens, dieselbe Satzeinrichtung; derselbe Brauch, jedem Blatte ein Geleitwort aus einem Dichter vorauszuschicken (Gottsched kommt an diesen Ehrenstellen nicht weniger als 13 Mal mit schön geprägten Versen zu Wort!); dieselbe Taktik, wichtige Dinge nicht selbst, sondern unter dem Deckmantel von Zuschriften zur Besprechung zu bringen und vieles mehr. Dem Inhalte und der ganzen Vortragsweise nach aber ist das Buch eine, bei aller Selbständigkeit im Einzelnen wenn möglich noch unmittelbarere Nachahmung der Gottsched'schen Wochenschrift und zugleich der »Critischen Dichtkunst«, die Scheibe sich eingestandenermaßen selbst zum Vorbilde gewählt hatte. »Der vortrefflichen critischen Dichtkunst eines der scharfsinnigsten Criticverständigen unserer Zeit, nämlich des Herrn Professor Gottscheds, habe ich es eigentlich zu danken, daß ich verschiedenes in der Music ganz auf andere Art einsehen und prüfen lernte, als es von anderen geschehen war«, sagt Scheibe auf S. 88 des zweiten Bandes; und auf S. 110 erklärt er: »Ich werde mich den Absichten des Herrn Professor Gottscheds auf das Beste zu nähern versuchen.« So nennt er denn Gottsched gern »diesen berühmten Mann«, weist gelegentlich auf dessen »berühmtes Trauerspiel (Cato)« hin, und schreibt die für das Jahr 1740 sehr bedeutsamen Worte nieder:

»Sind wir nicht selbst Schuld daran, wenn uns andere Nationen für dumm ausschelten, und wenn sie uns alle Klugheit, alle Erfindung und allen Witz absprechen? Wir haben es in Wahrheit weit gebracht! Wenn unsere größten und gelehrtesten Köpfe alle Bemühungen angewandt haben, unsere Vernunft aufzuklären, um uns durch den rechten Gebrauch der freien Künste einen wahren Nutzen zu verschaffen, so machen wir alle ihre Arbeiten und allen ihren Fleiß fruchtlos, ja, uns selbst unwürdig, so erhabene Absichten zu erreichen und zu genießen. Unachtsames Vaterland!« (S. 400.)

Daß diese »größten und gelehrtesten Köpfe« eigentlich nur einen Kopf vorstellten, nämlich den Kopf Gottsched's — darüber läßt uns Scheibe keineswegs im Unklaren. Gleich im ersten Stück seiner Zeitschrift rühmt er dem Leipziger Litteratur-Gewaltigen nach, daß seine Kritik der »Weltweisheit, der Poesie, der Redekunst, so allen Wissenschaften insgesammt große Dienste gethan, herrliche Früchte und Nutzen gebracht« habe. Im achten Stück aber heißt es geradezu:

»Man überlege den erhabenen Geist eines Mannes, der durch seine Worte, durch seine Gedichte, durch die natürlichen Vorstellungen und Beschreibungen der Sachen und endlich durch die edlen und überlegungswürdigen Gedanken seine Zuhörer oder seine Leser ganz und gar einnimmt und aus sich selbst setzt.

Man stelle sich die wahre Größe eines solchen Geistes vor, der alles das mit der anständigsten und mit der erhabensten Art verrichtet.«

Und mitten in den ausgebrochenen Kampf gegen Gottsched hineinspringend, fährt er dann fort:

»Man setze ihm aber einen solchen elenden Helden entgegen, der durch seine unordentlichen und falschen Gedanken, die wider die Vernunft und wider die Natur streiten, durch seine beständige Tadelsucht, durch unaufhörliche Schimpfworte, durch die heftigsten, schändlichsten und tadelnswürdigsten Ausdrückungen sein elendes, sein verwerfliches, sein pöbelhaftes Gemüt und seinen niederträchtigen und kriechenden Geist verrät — wird man nicht einen empfindlichen Abscheu gegen den letzten und eine angenehme Hochachtung gegen den ersten empfinden?«

Das war deutlich gesprochen; und es gehörte schon damals immerhin ein großer Mut und eine große geistige Selbständigkeit dazu, dergleichen scharfe Worte in den Kampf des Tages hineinzuwerfen. Aber freilich: wenn man den »Critischen Musicus« liest und gewahr wird, wie sein Verfasser sich in allem und jedem als einen ganz unter dem Banne des Meisters stehenden, wenn auch die Ideen des Meisters mit freier Sicherheit entwickelnden und auf sein eigenstes Gebiet selbständig übertragenden Schüler Gottsched's offenbart, so wundert man sich nicht, daß er die Nötigung fühlte, für den großen Lehrer des deutschen Volkes einzutreten, gegen den damals bereits die ersten »strebsamen« Widersacher ihre Flegeleien zu verüben begannen.

Was nun zunächst den allgemeinen Geist, der in der Wochenschrift herrscht, anbetrifft, so ist er, wie schon erwähnt, ein hellklingendes Echo aus der Gedankenwelt Gottsched's. Gleich wie Gottsched alle Kunst für eine Nachahmung der Natur erklärt, aber zugleich auch in der Kunst gewissermaßen eine Hebeamme für die natürlichen Anlagen des Talentes erblickt; gleich wie Gottsched bei jeder Gelegenheit die große Bedeutung der Technik (der Kunstgesetze) betont und jeder Kunst ihre »Regeln« vorschreibt: aber zugleich stets erklärt, daß »die Regeln es freilich in einer Kunst nicht machen«; gleich wie Gottsched vom Dichter ein allumfassendes Wissen, einen großen sittlichen Charakter, eine »gleiche Mischung von Vernunft und fruchtbarer, lebhafter Einbildungskraft, von Nachdruck und Lieblichkeit, von Einsicht und Zärtlichkeit, eine allgemeine Beredsamkeit und besondere Tiefsinnigkeit«, desgleichen »eine mehr als gemeine Geschicklichkeit, ein sonderbares (eigenartiges) Naturell, einen richtigen, durchdringenden, gründlichen und allgemeinen Verstand« fordert, zugleich aber vor den regellosen Ausschweifungen der Phantasie warnt und immer mahnt, »auf die Natur zu sehen« — so ist auch Scheibe auf jedem Blatte seines Buches ein Vertreter dieser Forderungen und Mahnungen. Ein paar Anführungen mögen genügen:

»Die Kunst muß insgemein verschaffen, daß die Natur ihre Kräfte ordentlich und vernünftig an den Tag bringen kann« (I. S. 57).

»Ein musikalisches Stück muß nicht nur schön sein, weil es das Ohr kitzelt, sondern auch, und zwar vornehmlich, weil es dem Verstande gefällt« (I. S. 65).

»Alles Unnatürliche ist unordentlich und abgeschmackt« (I. S. 180).

»Das wahre Wesen der Musik besteht in einer vernünftigen Nachahmung der Natur« (II. S. 266).

»Man muß der Erfindung durch Regeln zu Hilfe kommen, damit sie desto ordentlicher wird« (I. S. 73).

«Regeln! was Regeln? spricht Schmirander. Was sollen die Schulfuchsereien? Die binden uns und setzen unsern Gedanken gewisse Grenzen, die wir nicht überschreiten sollen. Sie machen uns zu Sklaven und berauben uns der Freiheit, alles aufzuschreiben, was uns einfällt, und was wir für schön halten . . . Was ist es nötig, daß man sich mit der Beobachtung der Regeln martern soll? Die Erfindung ist uns ja angeboren u. dgl. m. Das ist die eigentliche Sprache der meisten Opernkomponisten. Sobald sie hören, daß es nötig ist, in der Ausdrückung behutsam zu werden, die Charaktere zu unterscheiden, die Gemütsbewegungen natürlich vorzustellen, die Umstände der Sachen zu untersuchen, nichts hinzuschreiben, was allen diesen widerspricht, und endlich weit mehr als nur Noten zu verstehen; sobald wird man für pedantisch gescholten; und alles dieses, ob es schon aus der Natur und Vernunft unumstößlich fließet, heißet Grillenfängerei« (I. S. 177 f.).

»Man kann in der Einbildungskraft sehr leicht ausschweifen« (I. S. 75).

»Die Erfindung ist eine Eigenschaft der Komponisten, auf vernünftige Art musikalisch zu denken, und die Einrichtung eines Stückes nach einer gesunden Fähigkeit des Geistes und nach einer gründlichen Beurteilungskraft zu entwerfen« (I. S. 60).

»Der Musiker soll natürlich, vernünftig und erhaben denken« und eine »aufgeklärte Vernunft« besitzen (I. S. 60).

»So muß denn der Komponist eine starke Einbildungskraft und ein vernünftiges Nachdenken besitzen; nach den Regeln der Natur und der Sittenlehre und nach allen vorausgesetzten Umständen und Wissenschaften handeln; zu rechter Zeit Maß halten, sich einschränken und auch wohl einer anständigen Freiheit folgen können« (I. S. 75 f.).

»Der Komponist muß alles mit Vernunft ergreifen« (S. 77).

»Ein vernünftiges Nachdenken, die Kenntnis der wahren Schönheit und des Erhabenen, und überhaupt die schönen Wissenschaften zusammen verschaffen auch in der Musik den guten Geschmack« (S. 80).

»Man muß den Musikanten die Liebe zu den Wissenschaften auf das genaueste einschärfen, und ihnen beweisen, daß niemand ein geschickter Meister der Musik sein kann, er müsse denn eine mehr als gemeine Einsicht in die Wissenschaften besitzen. Auch sollen sie der Tugend und der Vernunft Gehör geben und sich so aufführen, wie es die Vernunft verlangt, wie es der Hoheit der Wissenschaft gemäß ist« (S. 83 f.).

»Wir sollten von den Musikanten verlangen, daß sie eine mehr als gemeine Einsicht in die Wissenschaften haben sollten; und dieser einzige Punkt würde dem Wachstume der Musik weit merklicher zu statten kommen, als das Vorurteil, daß ein geschickter Musikant Italien gesehen haben soll« (S. 180).

»Die Schönheit der Musik besteht in dem Nachdrucke, d. h. in der eindringlichen, überzeugenden Beredsamkeit«.

»Alle diejenigen, die nur allein den Regeln der musikalischen Zusammensetzung folgen und sich keine andere Überlegung machen, werden niemals feurige und erhabene Erfindungen zeigen«.

Wenn Welti diese zwei letzten Bemerkungen als »für jene Zeit erstaunliche Aussprüche« rühmt, so meine ich, daß allen hier angeführten Sätzen diese Kennzeichnung zukommt, und daß sie ihre »Erstaunlichkeit« nur für den verlieren, der die philosophische Quelle dieser gesunden Weisheit kennt.

Nachdem wir so in aller Kürze den Geist kennen gelernt haben, der in dem »critischen Musicus« herrscht, wollen wir uns jetzt dem Teile seines Inhaltes zuwenden, dem er eigentlich seine musikgeschichtliche Ehrenstellung verdankt: den Ausführungen über ein zu erstrebendes Gesangs- und Opern-Ideal.

Halten wir uns zunächst die Zustände vor Augen, die um 1740 auf musikalischem, vor allem auf musik-dramatischem Gebiete in Deutschland herrschten: Wohl arbeiteten damals bereits Männer wie Johann Sebastian Bach und Hasse (von dem in England lebenden Händel abgesehen), aber im übrigen lag das ganze Musikwesen tiefst im Argen. Geschmack- und sinnlose italienische Opern, die von italienischen Kapellmeistern geleitet, von italienischen oder doch wenigstens von italienisch-verbildeten deutschen Sängern und Sängerinnen getragen wurden, bildeten das Entzücken der Höfe, des Adels und aller jener, die damals zur »gebildeten Gesellschaft« zählten. Der Kirchengesang war teils in öder Handwerkerei verknöchert, teils war er den entnervenden Einflüssen des Opern-Unwesens unterlegen und ein häßliches, unkünstlerisch ausschweifendes, aller inneren Ordnung spottendes Unding geworden. Der Instrumentalmusik aber ließ sich nichts Besseres nachsagen; jedenfalls hatte noch kein Musiker ernsthaft über das Wesen seiner Kunst nachgedacht; man musizierte gedanken- und geschmacklos daraufzu: je häßlicher und verworrener, desto besser. Schon Gottsched hatte über diese trostlosen Zustände seine tadelnden Urteile geäußert; aber man wußte, daß er kein Musiker von Fach war, und glaubte deshalb, sie unbeachtet lassen zu dürfen. Nun trat Scheibe, der Musiker, in die Schranken; der Fachmann, der mit jedem Worte den Beweis lieferte, daß er nicht nur ein philosophischer Grübler und Kritiker, sondern ein genauer Kenner seiner Kunst war,

der ihre Gesetze zu erweitern, ihr Wesen zu vertiefen wünschte. Da mußte man wohl, wenn auch widerwillig, aufhorchen. Laut und rücksichtslos genug sprach er ja; mißverstanden konnte er kaum werden. Da hieß es gleich im ersten Stück:

»Die Musik liegt noch in einer so großen Verwirrung, daß es uns und unseren Nachkommen noch Zeit und Mühe genug kosten wird, sie in vernünftige Ordnung zu bringen ... Laßt uns also, verehrteste Landsleute, Hand an dieses große Werk legen! Laßt uns das von den Ausländern zu unserm und der Musik Verderben entlehnte Unnatürliche und Verächtliche fliehen! Laßt uns endlich auch in der Musik den guten Geschmack herstellen, damit sie, gleich anderen Wissenschaften, ordentlicher betrachtet, fester gegründet, deutlicher untersuchet und auch mit Nutzen ausgeübet werden möge«.

Damit war zugleich ausgesprochen, daß die von Gottsched in Beziehung auf Dicht- und Redekunst, auf die Kunst überhaupt, gestellten Forderungen und aufgerichteten Gesetze nun auch für die Musik im besonderen vertreten werden sollten; und wenn Scheibe auch in der Vorrede ablehnend von gewissen Leuten sprach, die da »vorgegeben, ich würde nur die Bolzen drehen, die ein gewisser anderer großer Mann zu verschießen pflegte«, so waren die Bolzen, die er jetzt mit gutem Geschick verschoß, trotzdem nach dem Muster der »Bolzen« Gottsched's hergestellt. Aber wenden wir uns jetzt diesen »Geschossen« selbst zu.

Wenn wir von den rein musikalischen Ausführungen (z. B. den Abhandlungen über Harmonieführung, Instrumentation, über den Wert der Dissonanzen und anderes mehr) an dieser Stelle absehen, so bleiben als Gegenstände der Betrachtung aus dem »Critischen Musicus« für uns übrig:

1) Der Kampf gegen die italienische Oper.

2) Der Kampf für eine deutsche Oper.

3) Der Kampf für ein gleichartiges, gemeinsames Arbeiten des Dichters und Musikers.

4) Der Kampf für eine dem Wort streng angepaßte Musik.

5) Der Kampf für einen vernünftigen, dem Text entsprechenden deutschen Gesang und eine der Handlung entsprechende Darstellung der Charaktere von Seiten der Sänger.

Auch in diesem Falle wird es das Einfachste sein, wenn wir dem an eine klare Fassung seiner Gedanken gewöhnten Theoretiker selbst das Wort geben und die hauptsächlichsten seiner Sätze unverkürzt und übersichtlich anführen:

»Die italienische Musik ist ein falscher Abgott, den man nur aus Wahn und aus Vorurteil verehret« (I. S. 80).

»Sollte man wohl glauben, daß wir Deutschen die von der Natur uns

mitgeteilten Kräfte selbst am wenigsten kennen? Daß wir durch diese tadelhafte Unachtsamkeit unsere Reichtümer verschwenden, blos die Thorheiten undankbarer Ausländer zu belohnen, und daß wir durch unzählige eingerissene lächerliche Vorurteile dahin gebracht werden, unsere Vorzüge und angeborne Eigenschaften nichts zu achten, hingegen aber gewisse Ausschweifungen und unnatürliche Gewohnheiten anderer Nationen zu bewundern?« (I. S. 121.)

»Lächerliche Meinungen! wenn man glaubt, ein Komponist habe nichts weiter, als die Zusammensetzung seiner Noten zu bedenken; und wenn man vorgiebt, der Text müsse sich wohl nach der Musik richten, da doch die Musik den Worten nachgehen soll und muß, wenn sie anders vernünftig und ordentlich genennet zu werden verdient« (II. S. 45).

»Man muß durch die Musik die Worte eines Dichters nicht schwächen, sondern erheben« (II. S. 50).

»Wie kann ein Komponist vernünftig und ordentlich arbeiten, wenn er keine solche Worte vor sich hat, die nach den Regeln abgefasset sind und die mit der Vernunft übereinstimmen?« (I. S. 180f.)

»Die Rede in der Musik, und die nach der Beschaffenheit der Gemütsbewegungen und der prosodischen Abmessung der Worte abgefaßte Ausdrückungen sind Sachen, um die sich die wenigsten bemühen; und doch sind sie in der That von der größten Wichtigkeit« (I. S. 32).

»Die Töne müssen den Worten gemäß sein« (II. S. 23).

»Die Beobachtung der Worte ist einer der vornehmsten Teile, auf welche ein Komponist bei der Verfertigung aller Singesachen überhaupt auf das genaueste zu sehen hat« (II. S. 41).

»Man muß in der Musik auch reden, wenn der Verstand der Worte nicht seinen Nachdruck verlieren soll« (II. S. 44).

»Nichts ist unordentlicher und unnatürlicher, als wenn ein Komponist wider das poetische Silbenmaß und wider die allgemeine Aussprache oder wider den natürlichen Accent der Worte gestolpert hat« (II. S. 47).

»Die meisten Komponisten verstehen ihre eigene Muttersprache nicht. Sie haben keinen Begriff von der Rede, von dem Ausdrucke und von dem Steigen und Fallen der Worte und Silben. Sie setzen das Recitativ nicht nach der Natur des Redenden, sondern nach einigen harmonischen Regeln, die nur allein auf den Zusammenhang und auf den Abfall der Töne und Intervalle gehen. Die meisten Komponisten sehen ferner nicht auf den Charakter der Personen, der doch in der Musik unumgänglich muß beibehalten werden. Ein Held spricht anders als ein Verzagter; und ein Fürst muß anders reden als ein Bauer« (I. S. 54).

»Wir sehen die Traurigen mit einem lachenden Munde ihre Triller machen. Ja, das Wort *dolore* oder *morir* wird durch ihre kräuselnden Figuren zu einer lustigen Sache gemacht. Sie bemühen sich um die Wette, ihre Geschicklichkeit im Singen zu steigern, die Melodien zu verderben und die Ausdrückungen zu schwächen. Das thun sie alles mit solcher Freiheit, als ob sie gar nicht auf der Schaubühne stünden, da sie sich ihrem Charakter gemäß verhalten sollen« (I. S. 56).

»Ein Komponist hat in der Ausarbeitung eines Singspiels auf die Worte, auf die Charaktere der Personen, auf die Stellungen und Bewegungen der Sänger und endlich auf die Beschaffenheit der Schaubühne zu sehen» (I. S. 197).

»Es ist ein verkehrter Wahn vieler Sänger, ein Opernsänger habe nur allein nötig, seine Stimme zu gebrauchen« (I. S. 158).

Rechnet man zu diesen Hauptforderungen noch den Kampf gegen die »Maschinen« in den Opern[1]) und die Forderung hinzu, daß »in der Oper sowohl als in anderen theatralischen Stücken die Einheit der Handlung und der Zeit beobachtet werde«[2]), daß man dieselben Worte nur wiederholen solle, wenn »der Verstand der Worte es selbst erfordert«, daß »keine Person ohne Ursache erscheinen und abgehen« solle, so haben wir damit alles Wesentliche dieser neuen, »für ihre Zeit erstaunlichen« Musik- und Operntheorie herausgehoben.

Wie verhält sich nun in allen diesen Dingen der Schüler zum Lehrer? Über seine Abhängigkeit von Gottsched hat er uns allerdings nicht im Zweifel gelassen; und in manchen entscheidenden Fragen (so z. B. bei den Ausführungen über die Behandlung der Kantaten) erklärt Scheibe sogar ausdrücklich, daß das, was »Herr Professor Gottsched in seiner critischen Dichtkunst« gesagt habe, »sowohl von den Dichtern als von den Komponisten mit größter Aufmerksamkeit gelesen zu werden« verdiene. Auch bei Betrachtung des Maschinen-Unwesens unterläßt er es nicht, dem großen Maschinen-Bekämpfer Gottsched insofern eine stille Huldigung darzubringen, als er erklärt, daß »die Maschinengötter und Zaubereien anjetzt zwar meistenteils ihren Untergang gelitten hätten«, daß »man eingesehen habe, wie abgeschmackt es ist, von den natürlichen auf unmögliche und von wirklichen menschlichen Handlungen auf verkehrte Träumereien und Don Quischottmäßige Schwärmereien zu fallen«[3]). Aber aus alledem ersieht man noch nicht, ob die für bahnbrechend anzusehenden Ausführungen über die Oper, die musikalische Rede und anderes mehr wirkliches Eigentum des neuen Theoretikers sind, oder ob dieser nur mit etwas anderen Worten dasselbe sagt, was ein anderer, Größerer, bereits gesagt hatte.

---

1) »Man rückt, den Maschinen zu Gefallen eine große Anzahl wunderbarer und abgeschmackter Handlungen in die Oper mit ein«.

2) Von der Einheit des Ortes sieht er, der Augenweide zu Liebe, ab; er verlangt nur statt der üblichen, mit der Handlung nicht übereinstimmenden, einander auf dem Fuße folgenden scenischen Veränderung »für jeden Aufzug ein Bühnenbild«, mit der Bedingung, daß »allemal am Ende der vorhergehenden Handlung der Zuschauer zu der folgenden Veränderung vorbereitet werde«; und will allenfalls bei einer Handlung von 3 Aufzügen je eine Verwandlung zulassen, vorausgesetzt, daß sie »allemal höchst nötig und keineswegs gezwungen ist«.

3) A. a. O., I, S. 182.

Um hierüber zur Gewißheit zu kommen, giebt es ebenfalls nur ein Mittel: man muß sich in aller Knappheit und Klarheit vergegenwärtigen, was Gottsched lange vor Erscheinen des »Critischen Musicus« über diese damals noch keineswegs »brennenden Fragen« geäußert hat.

Hören wir also zunächst, was Gottsched gegen die Oper (natürlich gegen das italienische Kunst-Unding) auf dem Herzen hatte. Schon im Jahre 1728 nimmt er den Kampf ziemlich rücksichtslos auf, obenein im »Biedermann«, dem Buche, das dem sächsischen Hofdichter König, dem entschiedensten Anhänger der italienischen Oper, gewidmet war!

»Die Oper ist ein ungereimter Mischmasch von Poesie und Musik, wo der Dichter und Komponist einander Gewalt thun, und sich überaus viel Mühe geben, ein sehr elendes Werk zu Stande zu bringen. — Man muß seinen Verstand entweder zu Hause lassen und nur die Ohren mitbringen, wenn man in die Oper geht, oder man muß sich Gewalt anthun, und alle Unmöglichkeiten, die uns darin vorgestellt werden, verdauen können. — Man sucht in der Oper das Wunderbare und findet das Ungereimte. — Die Opernpersonen denken und reden fast lauter Phöbus und Galimathias. Man sollte oft schwören, daß zwei Verliebte, die in einem Auftritte miteinander umgehen, selbst nicht wissen, was sie denken oder sagen. Es sind lauter Augen-Sonnen, Tränen-Regen, Korallen-Lippen, Felsen-Brüste, Diamant-Herzen, Elfenbein-Hände, so vieler in Brand stehender Seelen, tyrannischer Gestirne und heiß glühender Seufzer zu geschweigen. Dies ist das Hohe der Opern; dies ist ihre prächtige Sprache, die an innerem Wert oft weniger beträgt als die Perlen und Edelsteine, so auf den schimmernden Kleidungen der Spielenden so sehr das Auge blenden. Kein Mensch redet da, wie es die Natur, sein Stand, sein Affekt mit sich bringt, sondern wie der Komponist es gern haben möchte. Um eines langen Trillers halber, den er gern anbringen möchte, muß eine sonst vernünftige Person oft die größte Torheit von der Welt begehen, indem sie uns dasjenige italienisch vorsingt, was sie uns auf deutsch weit besser hätte sagen können«.

Dieses und einiges andere, was ich aus Raumgründen bei Seite lasse, findet sich im 95. Blatt des »Biedermanns«. Aber im Jahre 1730 erscheint die »Critische Dichtkunst«; und hier wird der Kampf bereits mit allem Nachdruck fortgeführt:

»Wenn nicht die Regeln der ganzen Poesie über den Haufen fallen sollen, so muß ich sagen: die Oper sei das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand jemals erfunden. — Die Oper ist ein bloßes Sinnenwerk. Nur die Augen werden geblendet; nur das Gehör wird gekitzelt und betäubt; die Vernunft muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht. — Mir kommt es immer vor, daß man vor aller Kunst in den italienischen Musiken den Text gar verliert, weil das Ohr zwar ein ewiges ha, ha, ha hertrillern hört, der Verstand aber gar nichts zu denken bekommt. — Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut; und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im gering-

sten so lebte, als es uns die Opern vorstellen. — Die Oper macht uns weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne werden, daß wir männliche Deutsche sein sollen. — Die Leute in den Opern sprechen nicht mehr, wie die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemütsbewegungen und die Sache, davon gehandelt wird, es erfordern: sondern sie dehnen, erheben und vertiefen ihre Töne nach der Phantasie eines anderen. Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. Sie scherzen und klagen nach dem Takte: und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmütige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben«.

In allen diesen Äußerungen kommt nur der verurteilende Kritiker zu Worte; aber in derselben »Dichtkunst« regt sich doch auch schon der Bahnweiser, der darüber nachgedacht hat, wie man aus diesem Wirrsal einer die Köpfe berauschenden Kunst-Barbarei sich herausretten könne. So heißt es auf Seite 360:

»Alle Regeln laufen dahinaus, daß der Poet ein Sklave des Komponisten sein und nicht denken oder sagen müsse, wie oder was er wolle, sondern so, daß der Musikus seine Triller und Einfälle erst könne hören lassen. Alles das haben die Herrn Musici den Poeten vorgeschrieben; und diese haben sich's, ich weiß nicht warum? vorschreiben lassen. Allein, wie wäre es, wenn ein Poet seinem Komponisten einmal nach Anleitung der Natur und Vernunft sagte, wie er seine Kantate setzen sollte, es möchte nun dieses mit den Regeln der so großen aber sehr unnatürlichen italienischen Meister übereinkommen oder nicht«.

Noch bedeutsamer aber heißt es weiterhin: »Man wiederhole im Singen kein Wort, welches nicht auch der Poet im Texte ohne Übelstand hätte wiederholen können«; denn hier wird bereits ein künstlerisches Ziel aufgestellt, das eigentlich erst von Schubert im Liede und von Wagner im Musikdrama grundsätzlich angestrebt worden ist. Im gleichen Sinne setzt er dann den Kampf für eine vernünftige musikalische Behandlung des Textes in den »Beiträgen« fort. So heißt es im zweiten Bande (1733):

»Die so vielfältige Wiederholung der Silben, Worte und Gedanken in der Rede verursacht Ekel. Der Vortrag soll deutlich sein; und da ist der Verstand schon fähig, die Sache auf einmal zu fassen. Es fällt noch etwas zu erinnern vor, welches mir allezeit bei den Singspielen lächerlich geschienen. Die Arie geht an; die Musici bringen mit ihren Instrumenten drei Minuten hin, ehe der Sänger etwas singen darf: Endlich fängt er an, sich zu erzürnen, singt ein paar Worte hin und muß hernach doch wieder eine Weile schweigen. Ist dieses nun nicht lächerlich? Ich rede mit einem guten Freunde, und wenn ich ihm den halben Gedanken gesagt habe, so lasse ich ihn eine Weile warten; hernach wiederhole ich es noch einmal; endlich sage ich es, was ich haben will. Ein im hitzigen Fieber liegender Kranker könnte entschuldigt werden; doch einen Vernünftigen würde ich für närrisch halten, wenn er es so machte«.

Im dritten Bande (1734) meint er:

»Man sollte in der Opernmusik mehr auf eine edle Einfalt sehen, als auf die unförmlichen Ausschweifungen der Italiener«, und hofft »noch die Zeit zu erleben, da das Natürliche, welches bisher aus der Musik ebenso sehr wie aus der Poesie verbannt gewesen, auf den ihm gebührenden Thron erhoben wird«.

Einige Zeit später tritt er dann mit einem klar gefaßten Programm hervor:

»Ich gebe mich für keinen Feind der Musik aus, höre vielmehr sehr gern gute Stimmen singen und allerlei Instrumente spielen. Ich verlange auch den Streit nicht zu entscheiden, ob die Musik oder die Poesie den Vorzug im Ergötzen verdiene ... Nur das ist bei der Vereinigug dieser beiden zu bedauern, daß die Schönheit der einen, nämlich der Poesie, durch das ausschweifende Wesen der anderen gemeiniglich so verstümmelt, so ganz zu Grunde gerichtet wird, da doch vielmehr eine der anderen behülflich und ihre Schönheiten zu erheben beflissen sein sollte. Dieses ist mein Grundsatz, darauf ich alle meine Urteile um die Komposition poetischer Texte gründe, und die mir hoffentlich niemand in Zweifel ziehen wird, der beide Künste versteht. Nur diejenigen können mir hier zuwider sein, die sich ein solches Verhältnis zwischen Poesie und Musik einbilden, als die alten Schullehrer zwischen der Philosophie und Theologie ausgedacht hatten. Da hieß es: *Philosophia est ancilla Theologiae* — und so möchten auch einige Musikanten gern die Poesie zur Magd ihrer Tonkunst machen. Allein, wenn man nicht beide als Schwestern ansehen und ihnen also gleiche Rechte widerfahren lassen will, so wird man noch alle vernünftige Poeten böse machen und sie bewegen, die Musik als ein bloßes Sinnenwerk zu verachten«.

Neben diesen, mehr nur auf die Gleichwertigkeit von Text und Musik gerichteten Sätzen, finden sich in der »Critischen Dichtkunst« und in den »Beiträgen« andere, in denen das eigentliche Drama in der Oper zum Gegenstande der Betrachtung gemacht wird. So lautet eine Äußerung in der Dichtkunst:

»Weil seichte Geister und ungelehrte Versmacher (zur Durchführung einer geordneten dramatischen Handlung) nicht fähig sind, so geschieht es, daß man uns statt des wahrhaftig Wunderbaren mit dem Falschen aufhält, anstatt vernünftiger Tragödien ungereimte Opern voller Maschinen und Zaubereien vorführt, die der Natur und wahren Poesie zuweilen nicht ähnlicher sind, als die geputzten Marionetten lebendigen Menschen«.

In den »Beiträgen« heißt es (1734) unter anderem:

»In unseren Opernfabeln hängt fast nichts zusammen. Eine Person kommt auf die Bühne, ohne zu wissen warum; sie geht wieder weg ohne allen anderen Grund, als weil ihre Rolle es so haben will. Es kommen Personen

an Örter, wo sie allem Ansehen nach nicht hingehören, und man zeigt doch nicht, wie sie hingekommen sind«.

Wie scharf er das eigentliche Wesen des der Zukunft vorbehaltenen Musikdramas schon im Jahre 1734 erkannte, beweist eine Betrachtung im vierten Bande der »Beiträge«:

»Daß in den besseren italienischen Opern nicht hie und da gute Arien, Charaktere, Affekten, ja ganze gute Szenen vorkommen sollten, das werde ich niemals leugnen. Aber daß die ganze Ökonomie der Opernfabeln auf einem guten Fuße stehe, das werde ich nimmermehr zugeben«.

Und in den »Zufälligen Gedanken von dem Pathos in den Opern« (1738) heißt es in gleichem Sinne:

»Es ist den Opernschreibern niemals in den Sinn gekommen, was Ordentliches zu dichten, oder eine wohleingerichtete Fabel zu machen, die Wahrscheinlichkeit, Verknüpfung und Schönheit an sich hätte. Es ist ihnen nur um schöne Teile zu thun: die mögen hernach zusammenpassen, wie sie wollen«.

In Beziehung auf die Text-Behandlung seien hier folgende Sätze hervorgehoben:

»Die Worte mögen bedeuten was sie wollen: wenn sie nur dem Sänger Gelegenheit geben, das Maul aufzuthun, so sind sie dem Komponisten schon recht, alle seine Künste dabei anzubringen« (Beiträge Bd. 3).

Dadurch verliert die Poesie in allen musikalischen Gedichten ihren Wohlklang ungemein, daß die heutigen Musikanten auf die Länge der Silben, die sie in Noten setzen, gar nicht acht geben, sondern entweder allen gleich lange Noten geben oder wohl gar den langen Silben kurze und den kurzen lange setzen« (Neuer Büchersaal Bd. 2. 17 Bl.).

»Das ewige Wiederholen von einerlei Worten; das lange Innehalten, wenn eine Hälfte der Arie durch ist oder das Dakapo wieder folgt; das lange Trillern auf manchen Silben, und die seltsamen wunderlichen Läufe und Kadenzen auf manchen Worten verhindern es, daß eine Arie den Affekt in der nötigen Hitze und Stärke ausdrücken kann« (Beiträge Bd. 4, 1734).

»Viele Musiker bringen oft die Arien in ganz andere Töne und Melodien, als der Text erfordert, weil sie dessen Inhalt nicht verstehen« (Ebenda). — »Die Musik eines verständigen Komponisten könnte allen Versen das rechte Leben geben, wenn er einer jeden kurzen Silbe eine kurze, jeder langen eine lange Note geben möchte. Aber diese Kunst ist unseren gemeinen Notenkünstlern zu hoch, bis sich einmal einer finden wird, welcher diesen rechten Gesang, der der Natur so gemäß und dem Gehör so angenehm ist, erreichen kann« (Deutsche Sprachkunst, 1748).

Ich beschränke mich auf dieses Wenige; denn es genügt, um die Abhängigkeit Scheibe's von Gottsched auch in Beziehung auf seine musikdramatischen Theorien klar werden zu lassen. Aber es giebt noch einen

sehr viel gewichtigeren Beweis dafür, daß Scheibe in allen seinen Ausführungen (soweit sie nicht rein musikalischer Art sind) nur ein Nachsprecher Gottsched's ist; und diesem bedeutsamen Umstande will ich mich jetzt noch in aller Kürze zuwenden.

Wie wir aus einer Vergleichung der entscheidenden Sätze bei Gottsched und Scheibe ersahen, halten sich die Ausführungen des letzteren durchaus innerhalb des Rahmens der von Gottsched 5—10 Jahre vorher ausgesprochenen Ideen. Wären diese Ideen jedoch von Scheibe selbstständig entwickelt worden, so hätte es gar nicht ausbleiben können, daß er seinen revolutionären Theorien den notwendigen Abschluß gegeben und das Ideal eines dramatischen Kunstwerkes aufgestellt hätte, in welchem die Vereinigung aller Künste (ganz im Sinne Richard Wagner's) zur Satzung erhoben worden wäre. Diese Folgerungen aber konnte Scheibe nicht ziehen; erst Gottsched entwickelte seine ihm angehörende Idee von einer deutschen Oper in späteren Jahren weiter und zwar in seinen höchst wertvollen Anmerkungen zu »Batteux« (1754). Ich lasse auch in diesem Falle die Worte Gottsched's für sich allein sprechen.

»Ton- und Tanzmeister spielen und tanzen in den Tag hinein, ohne zu wissen, oder nur zu denken, was für Handlungen und Leidenschaften sie ausdrücken wollen. — Ein Geklingel von Tönen, das nichts mehr bedeudet, als das Gezwitscher einer Schwalbe, ist eine schlechte Beschäftigung für eine vernünftige Kreatur, und ein Hüpfen und Laufen, das nichts mehr vorstellt, als wenn junge Hunde und Katzen sich mit einander jagen, oder kleine Böcke umherspringen, ist einem wahren Künstler ebenso unanständig. — Wenn es einmal gewiß ist, daß man ohne Absichten weder Musiken noch Tänze setzen soll, wie sich's für ein vernünftiges Wesen nicht anders geziemt, so muß auch alles, was man dazu braucht, als ein Mittel dienen, dieselbe Absicht zu befördern. Ein blindes Geradewohl muß keine einzige Note oder keinen Schritt hervorbringen. In allen Kleinigkeiten muß man sehen, daß der Künstler Verstand gehabt. — Eine Musik ohne Text und Tanz ist nur ein totes Ding, nur ein Körper ohne Geist. Warum? Man versteht oder errät es vielmehr nur halb, was gespielt wird, wenn nicht entweder Gebärden oder Worte dazu kommen, die das deutlicher erklären, was die Töne sagen sollen. — Es ist gewiß, daß Gebärden oft etwas ausdrücken, was man mit allen Worten nicht sagen kann. Ein Blick, eine Miene giebt oft etwas dem Herzen zu erkennen, was die beredteste Zunge schwerlich ausdrücken würde. Eben das kann eine Reihe von Tönen den Ohren zu verstehen geben, wenn sie zu den Worten geschickt gepaart würde. Was oft einem Leser als kalt vorkommt, das kann wohl ein guter Komponist zum Ausdruck einer Leidenschaft machen, wenn er ein empfindendes Herz hat«.

Ich höre hier mit den wörtlichen Anführungen auf. Jedem Leser wird es klar geworden sein, daß Gottsched, als er von dem musikalischen

Drama verlangte, daß es eine zusammenhängende Handlung mit richtig charakterisierten, ihren Gesang nach dem Ton- und Sinnwert der Worte einrichtenden Menschen zeige, nirgend die Musik vorherrschen lasse und zugleich auch den Tanz als vernünftiges dramatisches Motiv in sich einbeziehe, die Idee eines Kunstwerkes aufstellte, das damals wirklich noch als »Kunstwerk der Zukunft« gelten durfte, da mehr denn 100 Jahre nötig waren, bis diese Idee zur vollen künstlerischen Wirklichkeit wurde.

Doch es war hier nicht meine Aufgabe, Gottsched als den theoretischen Johannes Richard Wagner's zu beleuchten, sondern nur, den Nachweis zu führen, daß Johann Adolph Scheibe in seinen für die Folgezeit so bedeutsam gewordenen musiktheoretischen Sätzen, die bekanntlich unmittelbar auf Gluck gewirkt haben und deshalb unter allen Umständen ihre musikgeschichtliche Bedeutung behalten, sich in allem Wesentlichen auf Gottsched stützte. Scheibe's »Critischer Musicus« ist nicht nur ein die künstlerischen Grundsätze der »Critischen Dichtkunst« auf das Musik-Gebiet übertragendes Gesetzbuch, sondern er ist auch in allen, das Verhältnis von Ton und Wort im Liede und in der Oper, und die dramaturgischen Forderungen in Beziehung auf die Oper enthaltenden Sätzen ein unmittelbarer Nachhall aus der Ideenwelt Gottsched's.

Ein Schweizer Alpen-Bet-Ruf

von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

An einigen Punkten der deutschen Schweiz ist es Sitte, zur Zeit des Sonnenuntergangs von hoher Alm herab einen Bet-Ruf erschallen zu lassen, dessen Charakter und Ursprung allem Anscheine nach fernabliegenden Jahrhunderten angehört. Seine Aufzeichnung dürfte um so mehr interessieren, als Ton und Text auf mündlicher Tradition beruhen und in nicht zu langer Zeit der Vergessenheit anheimfallen dürften, zumal schon heute, wie man mir versicherte, nur noch einige ältere Sennen sich auf den rechten Vortrag verstehen. Ich hörte ihn bei Gelegenheit eines mehrtägigen Aufenthaltes auf der zum Distrikt des Melchthales (Kanton Obwalden) gehörigen hochgelegenen Alm »Melchsee-Frutt«, einer Gegend, die im Gegensatz zum reformiert-freien westlichen Teile der deutschen Schweiz (Kanton Bern) urkatholisch ist. Der Melodie, wie sie hier gegeben, liegt eine eigene, an Ort und Stelle vorgenommene Notation zu Grunde. Ihr Vortrag findet allabendlich bei eintretender Dunkelheit statt und wird meist vom Ältesten der Ansiedlung ausgeführt, der sich, um den Schall zu verstärken, dabei eines trichterähnlichen Mundstückes bedient. Als Verfasser des vorliegenden Textes wird ein gewisser Dr. Joh. Baptist Dillier, geb. 1668, gest. 1745, Stifter des Kollegiums zu Sarnen, genannt. Auffallend erscheint das am Anfang und Schluß genugsam wiederkehrende »Lobet, o lobet«, das zwischen Fassungen wie »lobet zu loben«, »lobet so lobet« schwankt und ebenso wie der Passus »Das ist sein (das) Wort« oder »das ist sein Ort« nicht ganz verständlich wird.

Alpsegen.

Lo - bet, o lo - bet in Gott's Na - men, lo - bet! Lo - bet, o

Rhythmisch gesungen

lo - bet in uns-rer lieb Frau'n Na - men, lo - bet! Gott und der heilig Antoni,

sankt Wendel und der selig Landesvater Bruder Klaus woll'n heut Nacht auf

dieser Alp die Her-berg nehm'n. Das ist sein Ort, das weiß der lieb Gott

wohl. Hier üb'r dies'r Alp steht ein gold'-ner Thron, da - rin wohnt Gott

und Maria mit ihrem herz-al - ler - lieb-sten Sohn; und ist mit vie - len Gna-den

ü - ber-gos - sen, und hat die hochheiligst Dreifaltigkeit unt'r ihr'm Her-zen ver-

schlos-sen. Der eint' ist Gott der Vater, der ander' ist Gott der Sohn, der

dritt' ist Gott der lieb hei - lig Geist. A - men! A - ve, A - ve,

A - ve Ma - ri - a! O Ma - ri - a, herzallerliebste Mut - ter Ma - ri - a!

Je - sus, o Herr Je - sus, o lieb'r Herr Je - sus Christ! Be-hüt Gott Seel,

Ehr, Leib und Gut und all's, was auf diese Alp ge-hört und ist!

Lo - bet, o lo - bet all Schritt und Tritt in Gott's Na - men,

lo - bet. A - ve, A - ve, A - ve Ma - ri - a!

Der nicht eigentlich katholische Charakter des Ganzen, wie sein auf die höchsten Gegenden der bewohnten Alpen sich beschränkender Vortrag ließen mich auf einen anderen, profaneren, weit früheren Ursprung schließen. Eingehende Betrachtung bestätigt so gut wie sicher, daß der

vorliegende Bet-Ruf, auch »Alpsegen« genannt, nichts anderes ist, als ein in christliches Gewand gekleideter uralter Kuhreigen. In M. Böhme's »Altdeutschem Liederbuch« findet sich unter Nr. 484a ein »Appenzeller Kuhreien«, dessen Melodie allerdings nicht mit der unseren übereinstimmt, der aber textlich einigen Aufschluß giebt. Er lautet:

»Wönn — d — er iha,
Wönn — d — er iha, Loba?
Alsama mit Nama,
Die alte, die junge, die alte alsama,
Loba, Loba, Loba! (Noch dreimal.)
Chönd alesama, alsama, alsama,
Loba, Loba, Loba!« (Noch dreimal.)

Der Autor bemerkt dazu: »Sehr alte Hirtenmusik aus Rhaw's *Bicinia* 1545. Vom Text ist blos »Lobe« beigeschrieben. *Loba* und *Lobe* (d. h. Sanfte, Fromme) ist der Name einer stattlich geschmückten Kuh, die den Zug eröffnet, wenn es zur Alp geht und viel gerufen wird von den Sennern[1].« Ähnliche Texte citiert A. Tobler in seinem Werkchen »Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell« (Leipzig und Zürich 1890). Das hier wie dort dreimal wiederholte »Loba«, ebenso das »Nama« scheint unzweideutig auf das dreimalige »lobet« beziehungsweise »Name« unseres Textes hinzuweisen. Bedenken wir, daß die angerufenen Heiligen St. Antoni und Wendelin (Vandalin) als Schutzpatrone der Herden gelten, so dürfte ein Zweifel über die Abstammung des Alpsegens ausgeschlossen sein.

Der Charakter des wirklichen, rein weltlich zu verstehenden »Kuhreigens« ging also, wie es scheint, mit zunehmender Einbürgerung des Katholizismus auch auf den höchsten Almen verloren und in ein christliches Gebet um Erhaltung und Schutz des Weideplatzes (Frutt = Fraß, Weide) über, als welches es jetzt lediglich noch empfunden wird. Unkenntnis meinte in dem Substantiv *Loba* einen Imperativ zu erblicken, und somit war denn leicht genug der Punkt gefunden, an den christlicher Glaubenseifer anknüpfen konnte. Die zahlreichen Beispiele, die

1) Ahd. *lieb*, *liub*, *liob* = lat. *gratus* (Grimm, Deutsches Wörterbuch). In E. Förstemann's »Altdeutschem Namenbuch« (Nordhausen 1856) Bd. I, S. 879 wird Loba als weiblicher Name, seine erste Trägerin als dem 7. Jahrhundert angehörig aufgeführt. Ebenda S. 849 Lioba (*vita S. Bonif.*) *necrolog. Fuld. anno 977.* Auf das speziell schweizerische Idiom des Wortes scheint hinzuweisen Rudolfus, Rhabani discip. de vita S. Liobae (Cod. lat. Monacensis No. 4608, f. 199) »*Mater Ebba genuit filiam quam vocavit Thrutgeba cognomento* Leoba, *eo quod esset dilecta hoc enim latinae* (*sic!*) *cognominis huius interpretatio sonat*«; zitiert in Schmeller-Frommann's bayrischem Wörterbuch unter »lieb«. — Vgl. auch Böhme, »Geschichte des Tanzes« II, No. 337 (Emmenthaler Kühreien).

von der Unterschiebung christlicher Gedanken und Anschauungen unter heidnische Feste oder Gebräuche erzählen, werden hierdurch um ein neues, in die Augen springendes vermehrt.

A. Tobler citiert in seiner Schrift einen, übrigens textlich wie musikalisch von obigem völlig abweichenden Alpsegen, der auf der Alp Lasa (Bezirk Sargans, St. Gallen) gesungen wird, ohne auf den Gedanken einer Verwandtschaft mit dem Kuhreigen zu kommen. Eine Anmerkung sagt: »Die Reihenfolge des Absingens von Alpsegen ist in den Rechtsamen der einzelnen Stöße (Besitzungen) verbrieft, und die Sennen sind auf den Vorrang so sehr eifersüchtig, daß schon blutige Händel erfolgten, wenn sich ein Senn des folgenden Stoßes etwa beigehen ließ, in übungswidriger Freiheit den Alpsegen vor seinem ‚berechtigten' Vordermann abzusingen. Gebetspruch und Sangweise scheinen uralt zu sein.«

Über die Melodie selbst vermochte ich nichts ausfindig zu machen. Kein Zufall jedoch mag es sein, daß die ersten vier Takte in Tonart und Rhythmus mit dem 20. bis 27. Takte der *inferia vox* des »Ranz des vaches« in Rhaw's *Bicinia* (bei Tobler in moderne Notation gebracht) übereinstimmen, wie denn überhaupt das Motiv

hier wie dort eine Rolle spielt. Während aber das *h* dort durch ein ♭ erniedrigt ist, sang man in dem von mir gehörten Stück frischweg und durchgehends *h*, was zweifellos echter und trotz der Tritonus-Wirkung logischer klingt. Alles in allem haben wir es mit einem merkwürdigen Konglomerat heidnischer und christlicher, profaner und geistlicher Sitte zu thun, mit einem Beispiel, das aufs neue beweist, wie der alte Sinn einer Sache völlig vergessen werden kann infolge Einwirkung neuer starker Geistes-Strömungen.
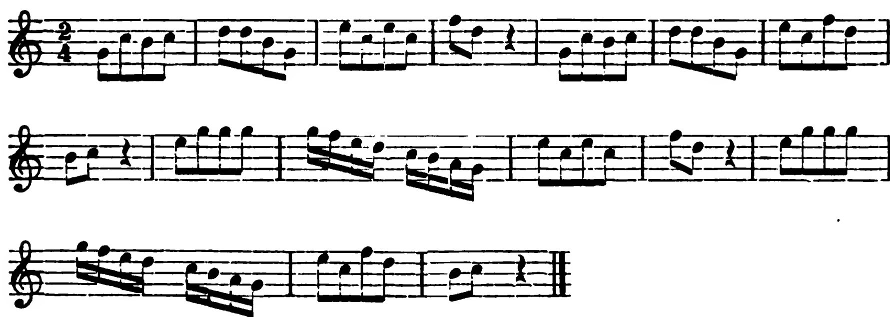
Die polnischen Tänze

von

Feliks Starczewski.
(Warschau.)

Unter den vielen größeren und kleineren slavischen Völkern nimmt ohne Zweifel Polen eine der hervorragendsten oder sogar die bedeutendste Stelle in Beziehung auf die Mannigfaltigkeit und Originalität der Nationaltänze und auf Reichtum der verschiedenartigen Tanz-Rhythmen ein, wovon man ein überaus reiches Material in den Sammelwerken von Kolberg[1]), Gloger[2]) und vielen anderen[3]) findet.

In den tschechischen Tänzen z. B. herrscht größtenteils der Zweiviertel-Takt in langsamerer oder schnellerer Bewegung[4]). Mögen also diese Tänze Dupak, Madera, Okročak, Skočna, Svrček oder Šaryvary betitelt sein, immer werden wir nur einen und denselben Rhythmus, nämlich den der langsamen böhmischen Polka hören. Der ganze Unterschied zeigt sich hier meistens nur im Titel oder in einigen wenig bedeutenden Tanzfiguren; in der Musik aber werden fast immer Polka-Rhythmen erklingen, deren schönstes Beispiel Smetana in seiner charakteristischen *Prodana nevěsta* (Verkaufte Braut) gegeben hat. Derartige Volksmelodien sind:
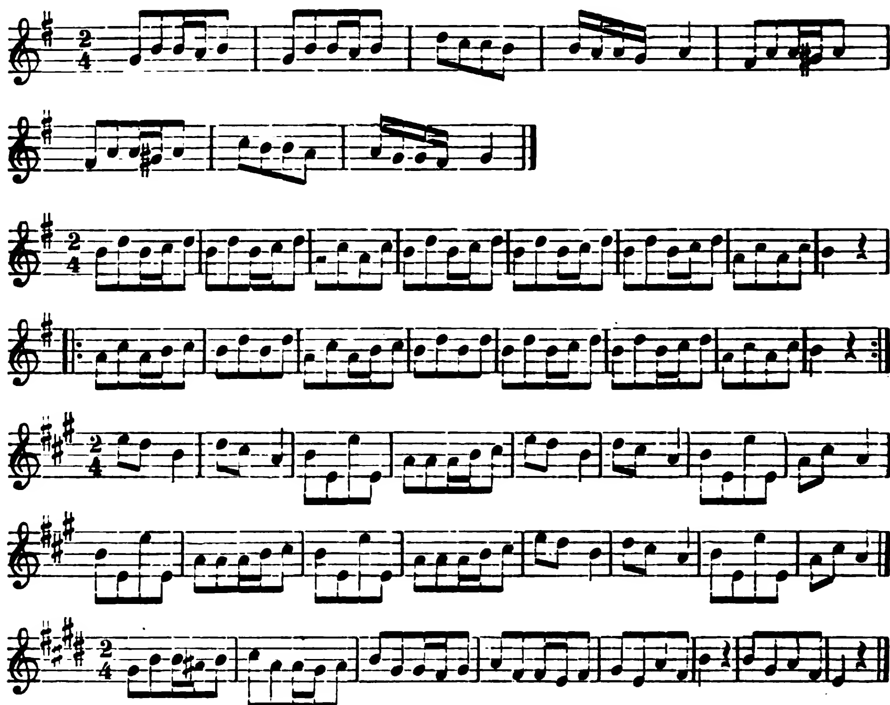


1) Oskar Kolberg, «Lud», Kraków 1857—91.
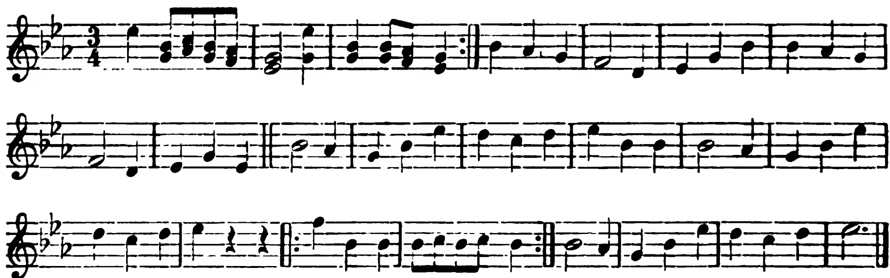
2) Zygmunt Gloger, Piesni luda, Kraków 1892.

3) Zu nennen sind: Kocipiński, Pisni i szumki rúskako naroda, Kief. — Ludwig Kuba, Slovanstvo ve svych zpěvech (Das Slaventum in seinen Liedern), in 10 Bänden herausgegeben, 1887—80. — Albert Soubies, Histoire de la musique en Russie, Paris.
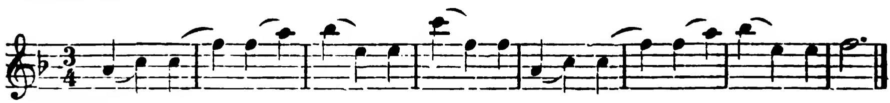
4) Man vergl. Kuba, a. a. O. Bd. X.
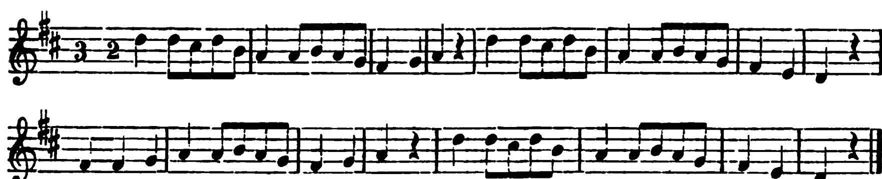


Wo aber die Böhmen den Dreiviertel-Takt annehmen, da erinnert er fast immer ein wenig an den Walzer:
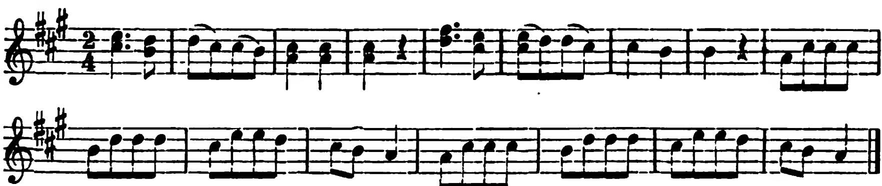


Und sogar die *Furianta*[1]), eine Mischung von $^2/_4$- und $^3/_2$-Takt, wo nach zwei synkopierten $^3/_4$-Takten zwei gewöhnliche im Walzertempo folgen, und der *Bavorak* ($^3/_4$- und $^2/_4$-Takt), wo beständig der Takt nach je zwei Takten wechselt, — sind wohl nicht unbeeinflußt vom Walzer entstanden.
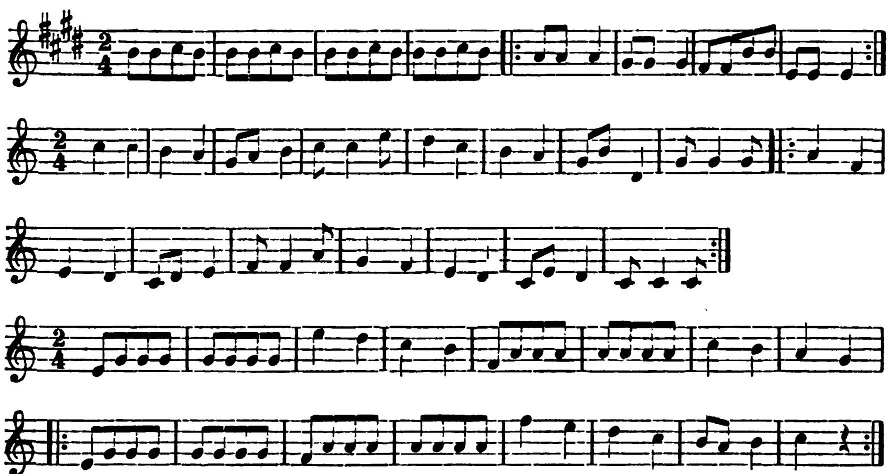


1) Siehe die *Prodana nevěsta.*



In Mähren wie in Böhmen kann man die böhmische Polka hören, was freilich nicht Wunder nehmen kann, da diese Völker mit einander in Nachbarschaft leben und auch sonst viel Ähnlichkeit mit einander haben.
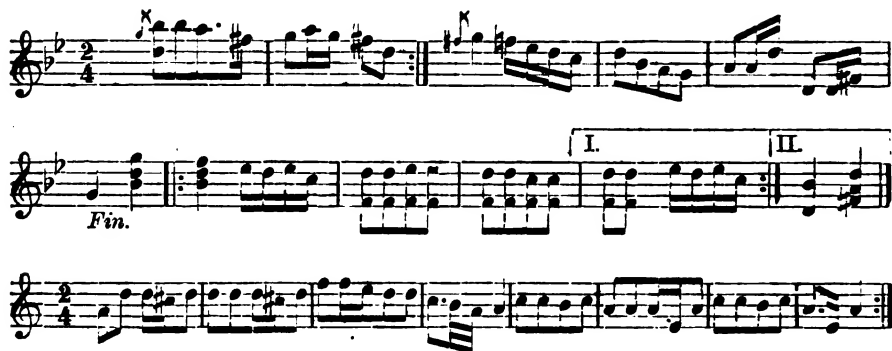


Die Slovaken, welche seit uralter Zeit durch ganz Nord-Ungarn verstreut wohnen, sind den Tschechen sehr verwandt und haben auch der böhmischen Polka ähnliche Tänze im $^2/_4$-Takt; indessen macht sich bei ihnen auch der Einfluß des ungarischen Tanzes Czardas geltend.
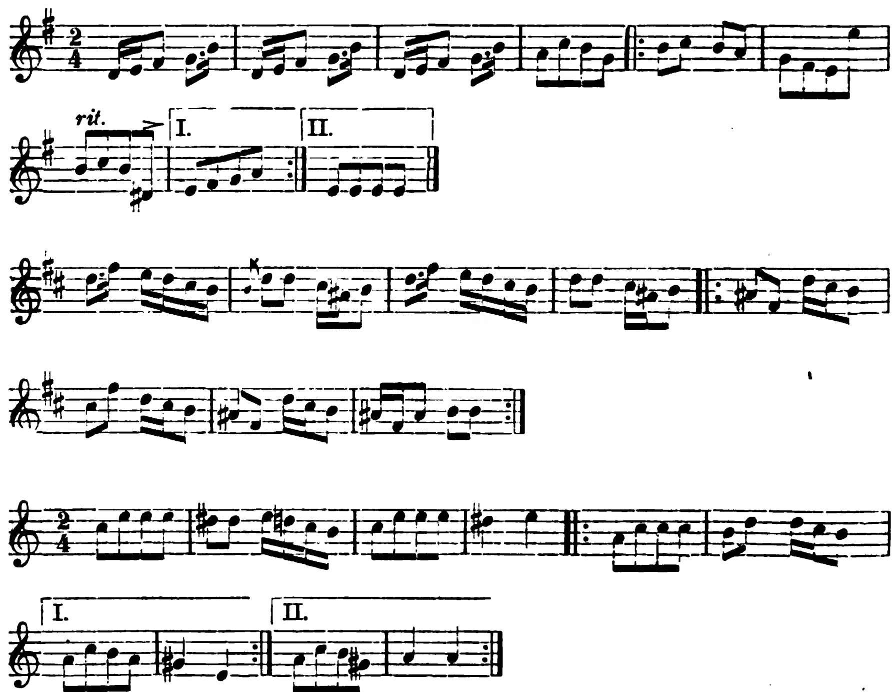


Das kleinrussische Volk bedient sich in seinen Tänzen ebenfalls des $^2/_4$-Taktes, wobei aber schon, öfter als bei den Tschechen, Molltonarten gebraucht werden. Die Kleinrussen sind ein Übergangsvolk zwischen den Polen und den Groß- oder eigentlichen Russen. Die Melodien ihrer Tänze sind charakteristisch, schön, lebhaft, aber auch oft trübe und melancholisch. Bei den Ruthenen oder sogenannten roten Russen in Ost-Galizien und Podolien wird dieser Tanz in $^2/_4$-Takt *Kołomyjka* nach
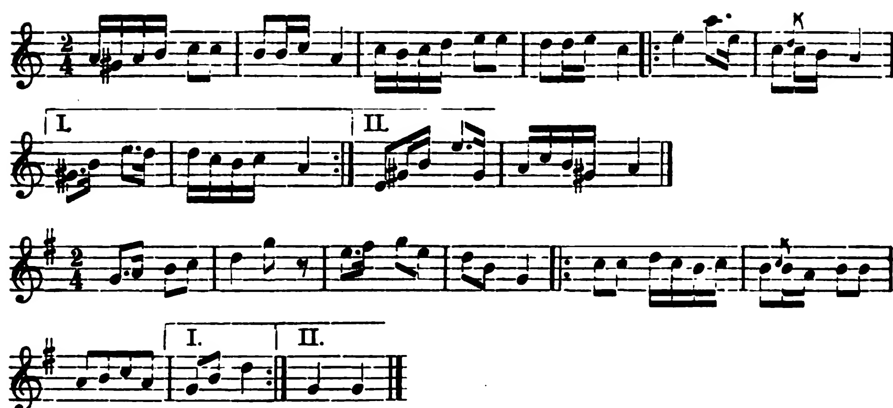
der Stadt Kołomyja genannt. Beim Tanzen senkt man die Fußspitzen, schiebt sie seitwärts, oder stampft mit ihnen.
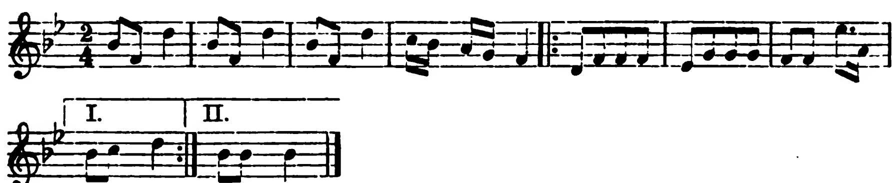


Noskowski hat ein schönes Beispiel dieses Tanzes gegeben. Auch in der Ukraina und Wolhynien ist er bekannt, aber schon mehr unter dem Namen *Szumka*, von »szumieć«, das heißt »brausen«. Sehr oft findet er sich als Tanzlied mit Instrumenten-Begleitung. Manchmal wird dieser noch jetzt auf der *Bandura*, einer Art Laute, vorgetragen.[1]
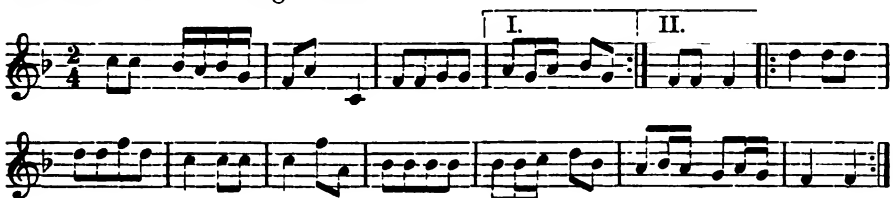


1 Vergl. Kocipiński, a. a. O.
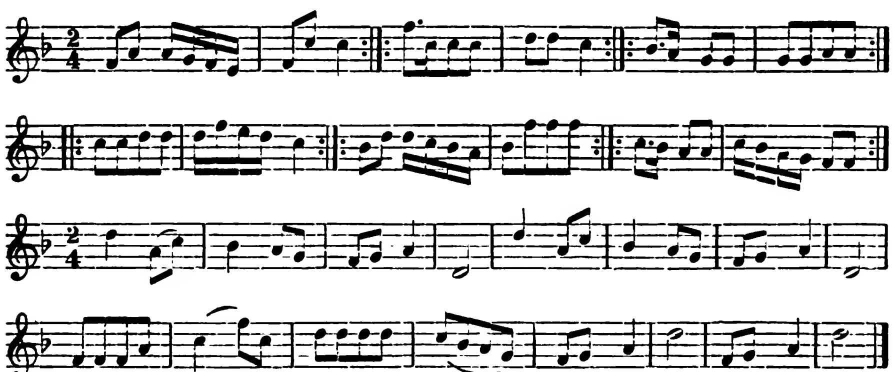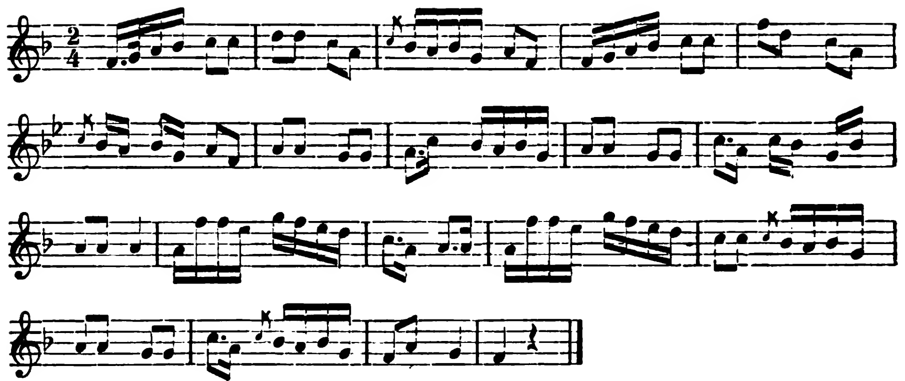




Der *Trepak* wird auch in Klein-Rußland getanzt, aber er ist nicht so schön wie der vorige Tanz.
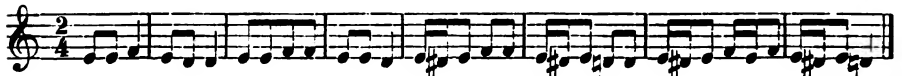


Der *Kozak* ist der Volkstanz der Steppen-Bewohner. Man stemmt dabei die Hände in die Seiten, sonst ist er den vorher besprochnen Tänzen ziemlich ähnlich.
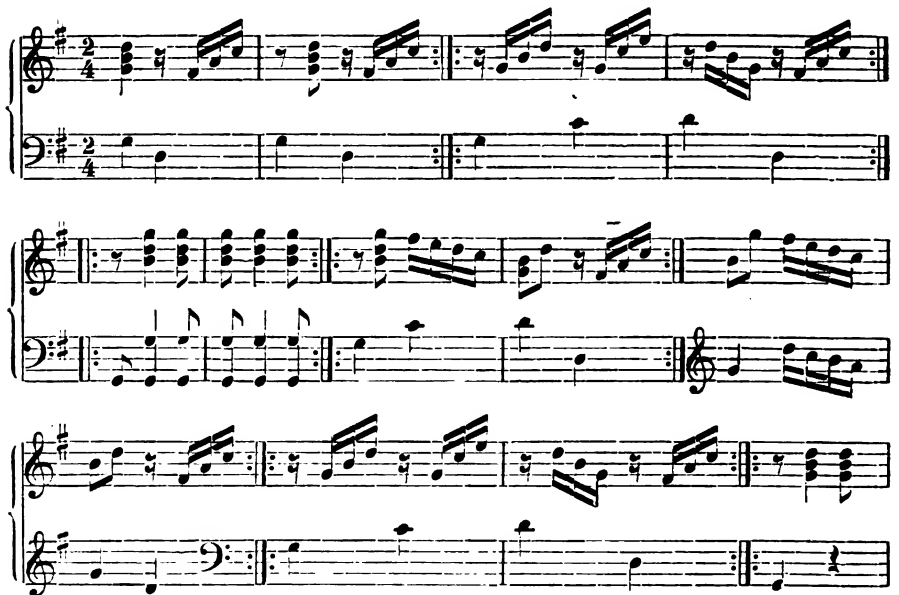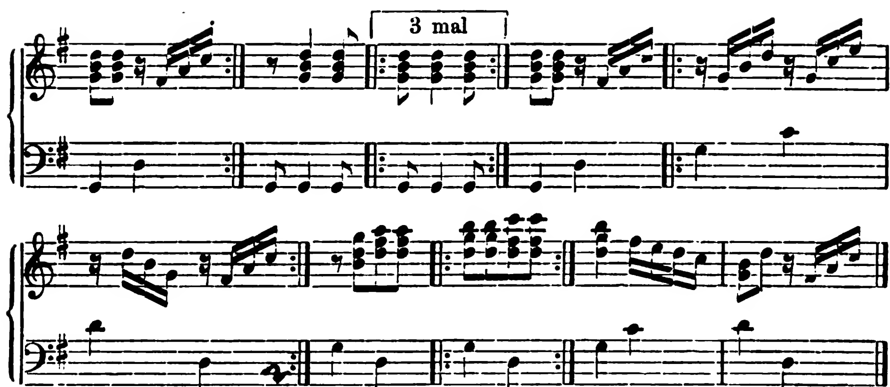




Je tiefer nach Nord-Osten, desto gemeiner, ordinärer und trivialer wird der Tanz, sodaß er zuletzt nur mehr aus einem scharf accentuierten Rhythmus im $^2/_4$ Takt, als einer fließenden Melodie besteht.
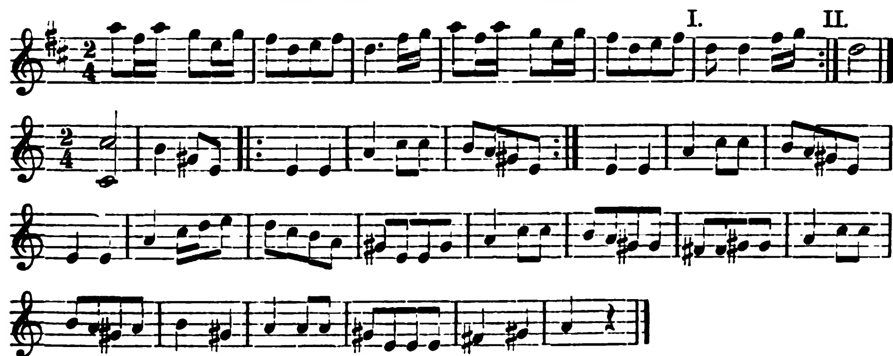


Auch in Groß-Rußland ist der *Trepak* bekannt. Er wird auf der *Bałałajka*, einer Art dreieckiger Theorbe, auf der das glissando sehr leicht zu spielen ist, vorgetragen. Diese Bałałajka hatte zum Prototyp die *Domra*, oder *Momra*, eine Art Guitarre. Sie wurde von den Tartaren eingeführt, unter deren Regierung und Einfluß Rußland sehr lange gestanden hat.
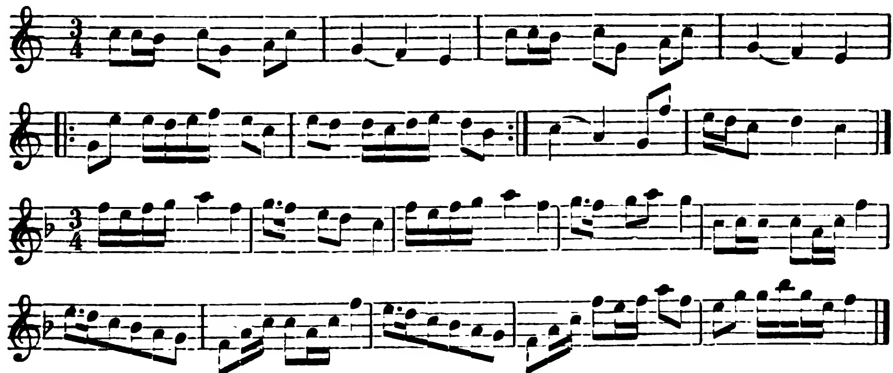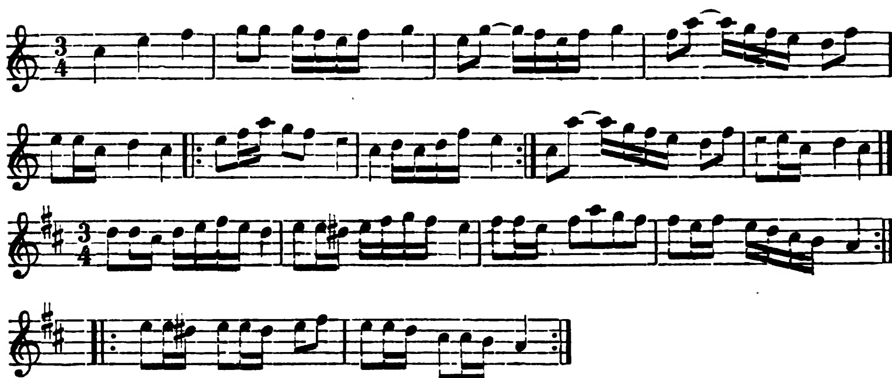




Außerdem wird hier noch der *Byczok* (Ochs), und die *Kamārinskaja* getanzt. Beide Tänze sind im musikalischen wie choreographischen Sinne sehr wenig ästhetisch. Ihr Rhythmus bewegt sich auch im $^2/_4$-Takt, wobei aber der letztere in dreitaktige Perioden zerfällt.
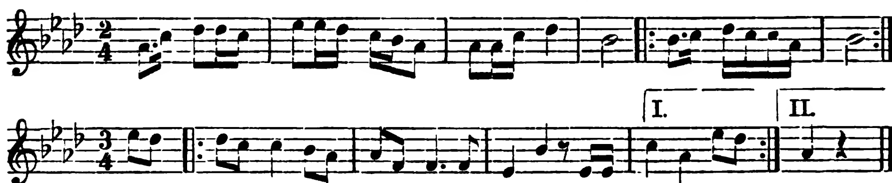


Bei den Südslaven in Serbien und in der Lausitz ist die *Serbische Reja* am meisten bekannt, welche im Musik-Charakter viel Ähnlichkeit mit der Polonaise hat.
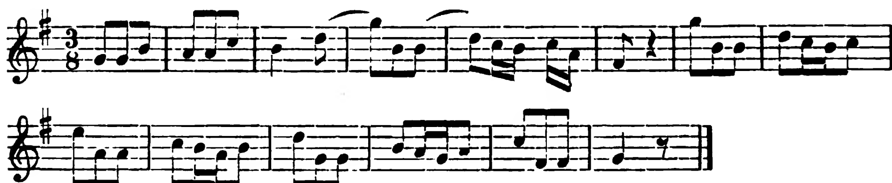




In den Balkan-Provinzen und in Bosnien findet sich das altertümliche Koło (das heißt Kreis, Rad) in Gebrauch, in welchem sich der Tanz-Rhythmus abwechselnd im $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt bewegt.



Endlich haben die südlichen österreichischen Slavenvölker eine *Potrkana* im steirischen Charakter.



Viel origineller und reicher an verschiedenartigen Rhythmen sind die polnischen Tänze, und man kann für deren Ursprung viele Gründe angeben. Das polnische Volk ist lustig und lebhaft. Zwar arbeitet der Bauer die ganze Woche schwer auf dem Felde, aber dennoch hat er jeden Sonntag noch Kraft und Lust, in der »karczma«, das heißt in der Dorfschänke die oft ziemlich schweren und ermüdenden Tänze nach der Kirchen-Andacht wie man sagt »do upadłego«, bis zum Umsinken auszuführen. Ein anderer Grund liegt in der geschichtlichen Entwickelung des Volkes. Polen bestand in den vorgeschichtlichen Zeiten des Heidentumes aus einigen lechitischen Stämmen oder Staaten, wie Gnesen und Krakau. Durch deren Vereinigung entstand später das Königreich Polen, dessen Geschichte mit der Taufe des Königs Mieczysław I. und des

ganzen Volkes im Jahre 965 beginnt. Später teilte Bolesław Krzywousty (der Schiefmündige) im 12. Jahrhundert sein Reich zwischen seinen Söhnen und dadurch erneuten sich wieder die Unterschiede, die im Charakter der Bevölkerung, in der verschiedenartigen malerischen Tracht und im Tanz noch bis jetzt erhalten geblieben sind. In den Gegenden von Krakau kleidet man sich anders, als bei Warschau, Lublin oder Włocławek (Kujawien), und auch die Tänze sind verschieden. In Klein-Polen bei Krakau herrscht der *Krakowiak*, bei Warschau in Mazowsze der *Mazur*, und bei Włocławek, Kruschwitz und Inowrazław der *Kujawiak*.

Zum Tanze spielt immer ein kleines Dorf-Orchester auf, das aus einer Geige und einem Basse besteht, welcher *tłusta Maryna*, »die dicke Marie« genannt wird. Bei stärkerer Besetzung findet man noch eine kleine einseitige Handtrommel (ungefähr wie ein Tamburin, aber ohne Glocken), zuweilen auch die C-Clarinette und seltener die Trompete. Die Geige spielt immer die Hauptmelodie, welche manchmal durch die Clarinette verstärkt wird; der Baß besteht aus einem Zweiklang von Tonika und Dominante und accentuiert scharf den Rhythmus. Der Geiger, »Grajek« oder »Wesołek« genannt, spielt mit wenigen Veränderungen immer und immer wieder eine und dieselbe Melodie so lange, bis ihm ein neuer Gedanke kommt. Ebenso verfährt er auch mit der zweiten Melodie.

Früher war noch der Dudelsack *(Dudy* oder *Kobza)* im Gebrauch, jetzt spielt man ihn aber sehr selten und trifft ihn nur in einigen Gegenden von Groß-Polen (der jetzigen Povinz Posen), im Tatra-Gebirge, in den Beskiden oder Karpaten und bei den Ruthenen. Cimbeln und Lauten wurden früher auch verwendet. Schäfer spielen gern im Frühling auf Querflöten aus Weidenrinde; jedoch wird dieses Instrument wegen seines sanften Klanges nicht in der Tanzmusik gebraucht und muß als Soloinstrument betrachtet werden.
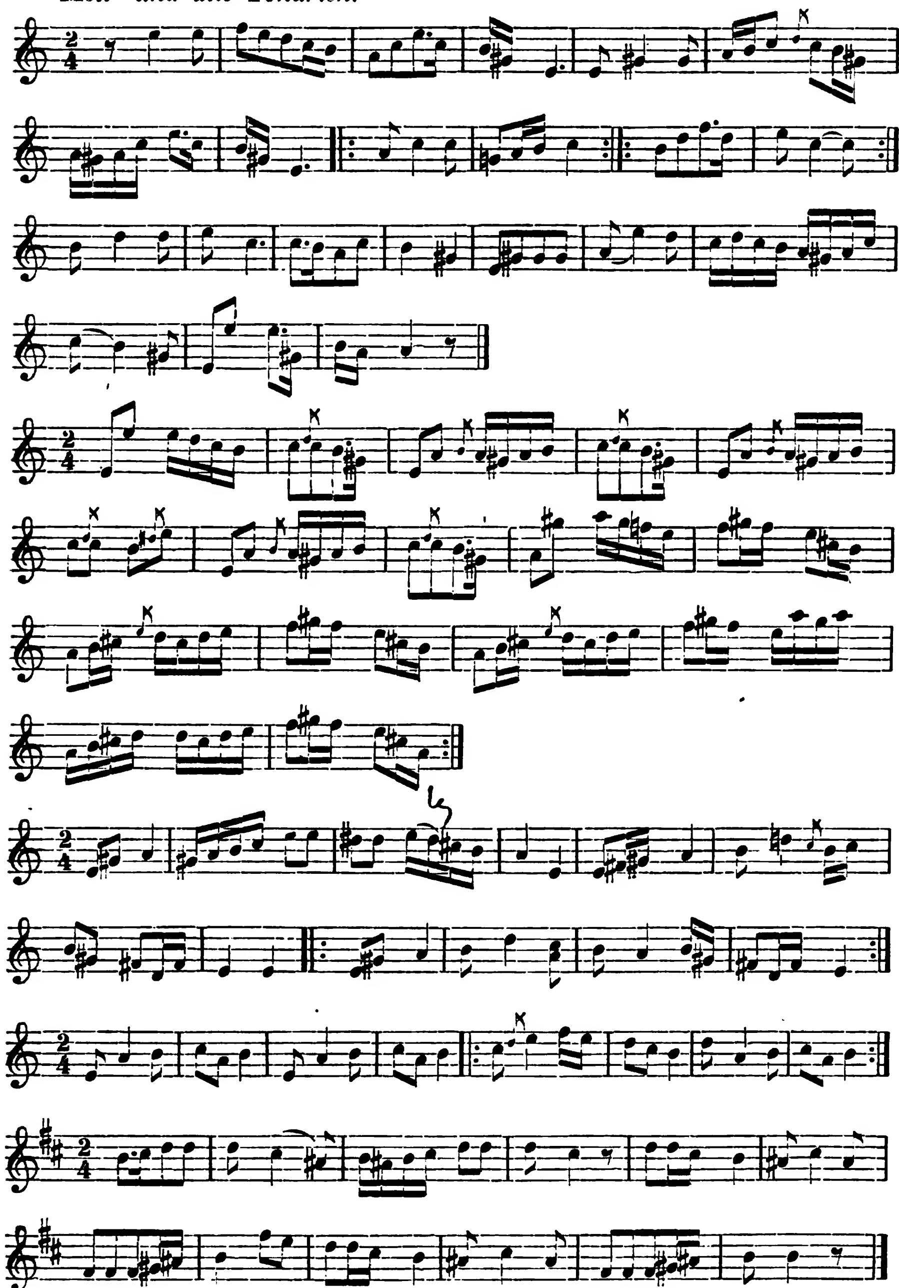
Von allen polnischen Tänzen ist wahrscheinlich der *Krakowiak*, (la Cracovienne) der altertümlichste. Es ist dies ein Tanz im $^2/_4$-Takt mit rhythmischem Accente auf den schwachen Teilen des Taktes. Er wird gewöhnlich in mäßigem, sogar langsamem Tempo angefangen, wird dann immer lebhafter, bis er sich zuletzt in einen *Suwany* (geschobenen), das ist eine Art von schnellem Galopp verändert. Er stammt aus dem Volke, und war in ganz Polen beim Volke bekannt und beliebt. Von den niedrigen Bauernhütten wanderte er zu den ritterlichen Häusern; dann wurde er allgemein, und man nannte ihn »groß, wielki«. Es ist sehr wohl möglich, daß er sich während der Regierung Kazimirs des Großen verbreitet hat. Daß er während der Regierung der Jagiellonen von den Rittern getanzt wurde, steht fest, denn Rej von Nagłowice, der erste, welcher es wagte, polnisch statt lateinisch zu schreiben, giebt eine Beschreibung eines Tanzes, welcher ganz ähnliche Figuren als der

Krakowiak hatte. In den Memoiren von Pasek (im 17. Jahrhundert) wird er zum ersten Male genau beschrieben. Die Krieger tanzten ihn sehr oft ohne Frauen ganz allein. Später hat ihn der Mazur verdrängt, sodaß er jetzt nur noch bei Krakau im Karneval während der sogenannten Krakauer Hochzeiten von Hoch und Niedrig und zwar immer in der wirkungsvollen Krakauer Tracht getanzt wird. Die Mädchen tragen schöne Korsette, hübsche Schuhe, schön ausgestickte Hemden und viele Bänder an den beiden langen Haarflechten. Diese verschiedenfarbigen Bänder sind ihre Lebens-Erinnerungen und Andenken. Die Männer haben einen roten kantigen Hut, scheckigen Anzug, viele kleine Glöckchen am Gürtel und Sporen. Die eigentliche Heimat dieser Tracht ist thatsächlich nicht Krakau, sondern die Gegend von Miechów und Skalmierz.
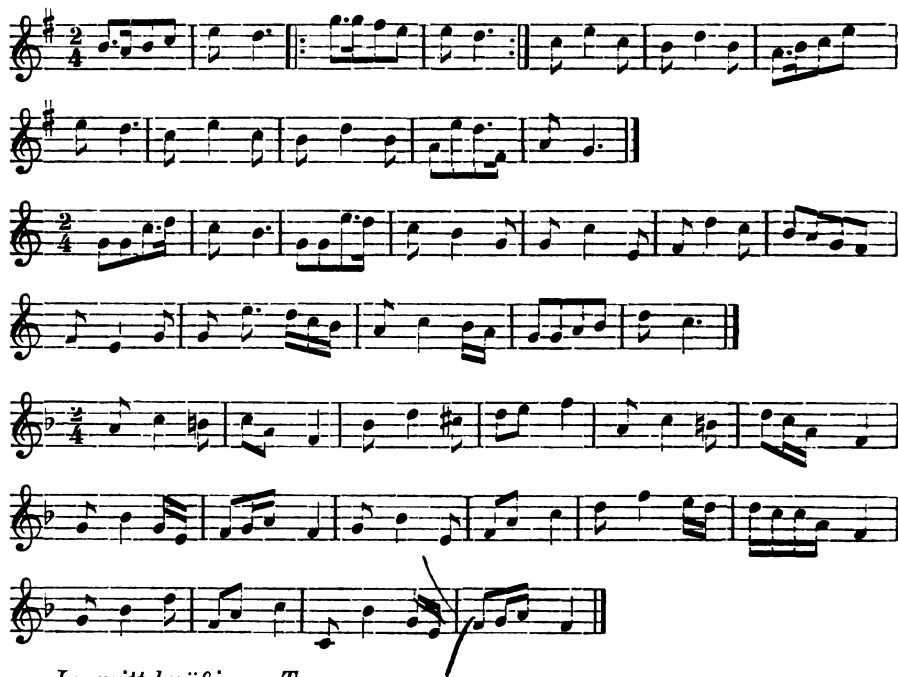
Den Krakowiak haben Gregorowicz, Gołębiowski, Brodziński, Anczyc und auch Kolberg sehr genau beschrieben. Der Tänzer hält die Tänzerin mit der rechten und sie ihn mit der linken Hand, nur selten umgekehrt. Alle tanzen um den Saal herum; der Tänzer, welcher die Musik bezahlt hat, nähert sich den Spielern, stampft energisch mit dem Fuße und singt dem Geiger die gewünschte Melodie. Der Krakowiak ist eigentlich eine ganze Liebesgeschichte, eine Art von Ballet mit Gesang. Das Hauptpaar tritt voran; er steht gedankenvoll, und sie wie beschämt und betäubt da. Beide tanzen mit einander eine Runde. Er singt ihr ein zwei- oder vierstrophiges Liebeslied, worauf sie schämig davonläuft; er eilt ihr nach und wiederholt den Gesang, wenn er sie eingeholt hat. Nun schleicht er sich selbst fort, bis sie seinen Arm gegriffen hat. Vereinigt, sich nur mit einer Hand haltend, tanzen sie wieder. Zuweilen hört die Musik plötzlich auf, um zu neuen Geldspenden anzuregen. Als der letzte polnische König Stanisław August bei Krakau auf einem Balle war, sang ein Tänzer, welcher ein Mädchen liebte, das reicher als er selbst war, vor dem Könige während des Tanzes seine Liebesgeschichte, kniete mit der Geliebten vor dem Könige nieder und wurde dann auf dessen Wunsch mit ihr vereinigt. Manchmal stehen die tanzenden Paare im Kreise (altslavisch *Koło*-Kreis), winken mit den Händen oder wiegen sich in den Hüften *(Balancez)*, während ein Paar in der Mitte sich wie im Bergtanz entgegen tanzt. Diese Art zu tanzen heißt *Mijany* (das Vorbeigehen), wenn die Männer den Frauen gegenüber stehen, *Przebiegany* (das Vorüberlaufen), wenn der Mann die Hände in die Seiten stemmt und das Mädchen die Zipfel oder die Kanten der Schürze faßt, *Goniony* (der nachjagende), wenn der Mann das fliehende Mädchen zu haschen sucht, *Dreptany* (der trippelnde) oder *Skalmierzak* — alles verschiedene Modifikationen desselben Tanzes. Seine Melodien bewegen sich meistenteils in den Dur-Tonarten; doch giebt es auch

Melodien in Moll, gewöhnlich in langsamerem Tempo. Ja sogar solche in älteren Tonarten kommen vor.
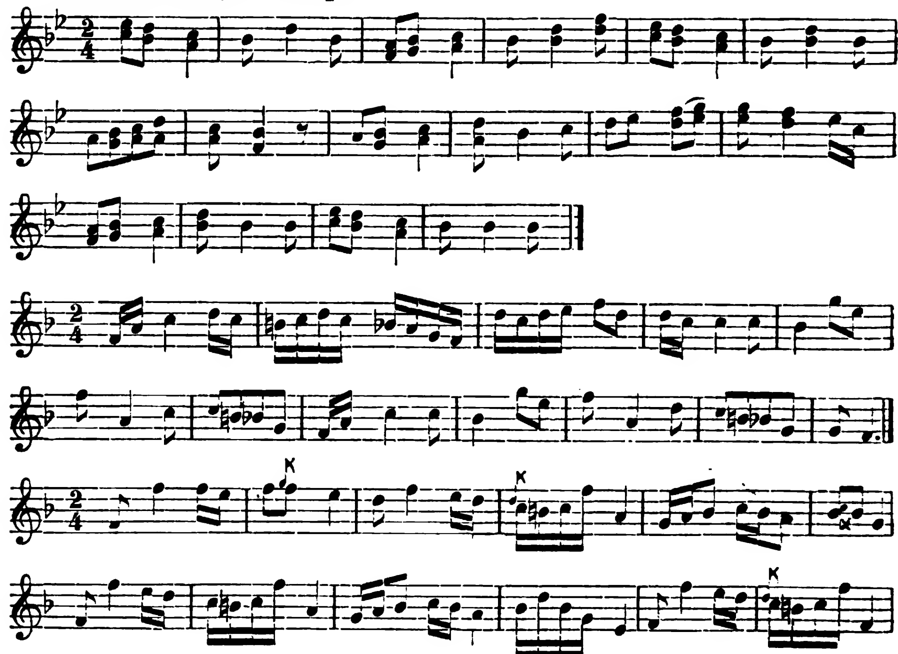
Moll- und alte Tonarten.
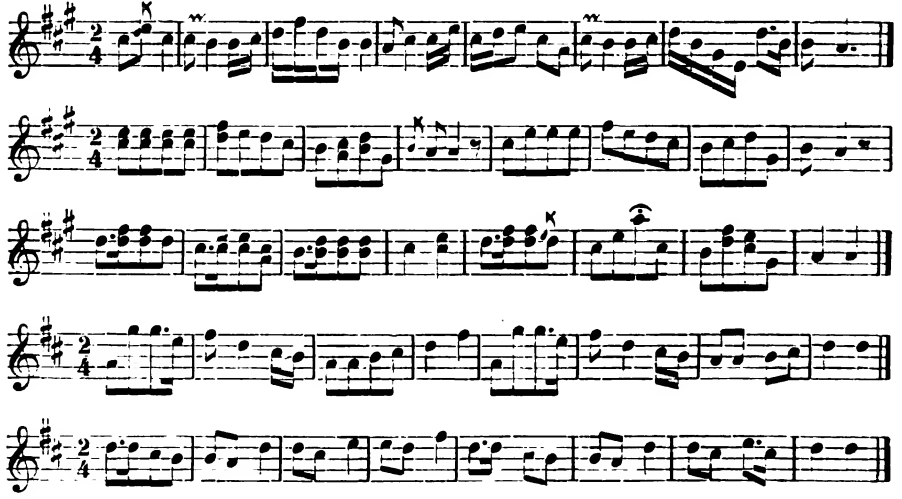


Dur in langsamerem Tempo.



In mittelmäßigem Tempo.
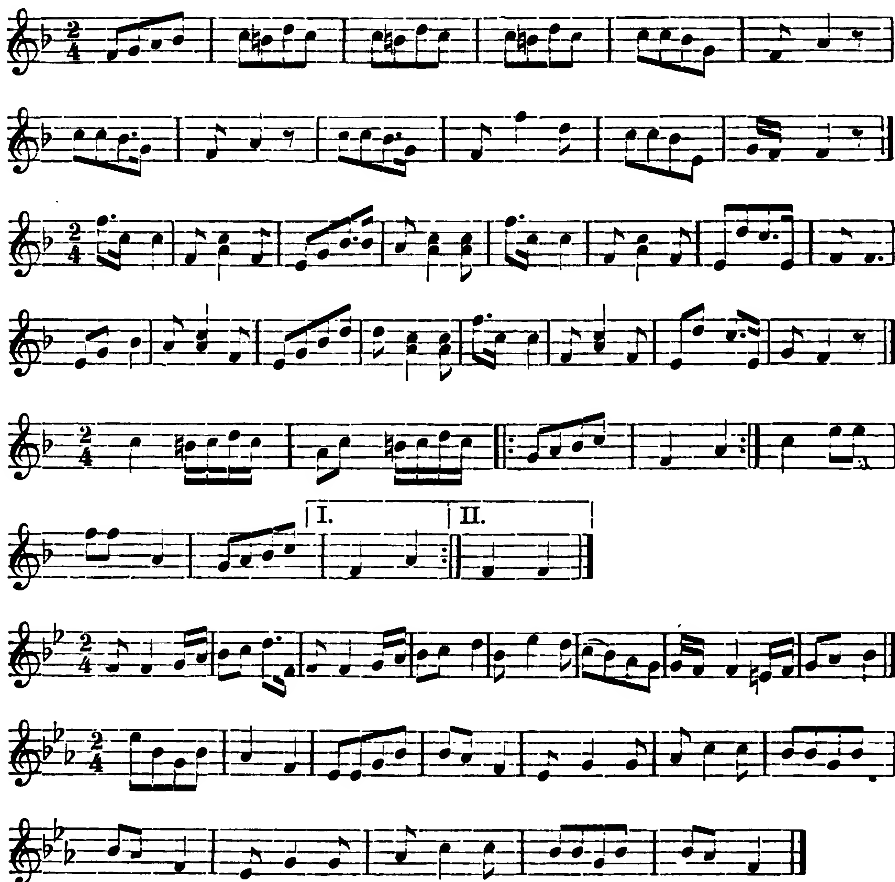


In schnellem Tempo.



1) Es ist das übrigens genau dieselbe uralte Melodie, welche Oskar Fleischer in seinem Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, Sammelb. I. S. 33, 36ff. eingehend bespricht und deren Vorkommen als ältester polnischer Nationaltanz für diese Untersuchungen gewiß nicht unwichtig ist.

I. II.
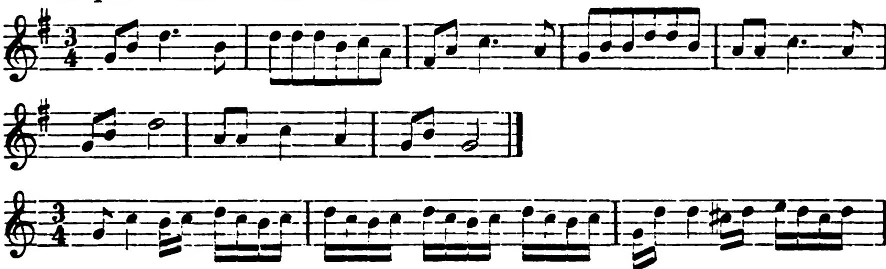


Die schönsten Krakowiaks als Salonstücke haben komponiert **Krzyzanowski**, **Noskowski** und **Paderewski**.
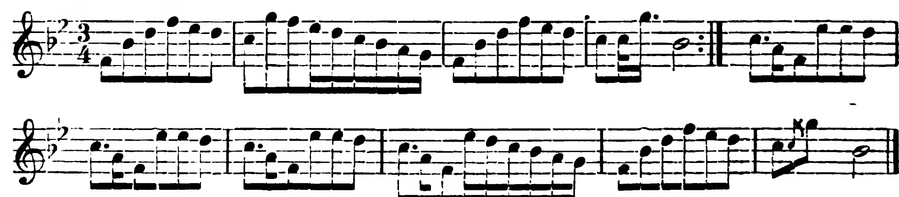
Die zweite Stelle unter den polnischen Tänzen nimmt dem Alter nach die *Polonaise (Polonez)* ein, welche sich im langsamen $^3/_4$-Takt bewegt. Sie entstand in einer für die Choreographie sehr wichtigen Zeit, welche viele Tänze, wie Bourrée, Gigue und Musette, geschaffen hat. Diese sind alle bald vergessen worden, nur die Polonaise überdauerte ganze Jahrhunderte. Durch Modernisierung ist sie noch immer frisch und neu geblieben, nirgends ist sie veraltet und wird heute noch eben so geschätzt, wie vor Jahrhunderten. Ihr Ursprung führt zurück in jene Zeit, als Henri Valezy, dem späteren Heinrich III. von Frankreich, der polnische Thron angeboten wurde. Für seine Ankunft in Krakau bereitete man einen prächtigen Empfang vor, und da es bekannt war, daß der junge Herrscher die Tanzkunst verehrte, erfand man einen Tanz, welcher durch seine Grazie einer königlichen Majestät würdig sein sollte. So ertönten

während der Krönungsfeier am 15. Februar 1574, als Heinrich auf dem Throne saß, die Klänge eines unbekannten Tanzes, und vor dem Könige zog langsam ein langer, schlangenartiger Kreis von Personen auf, in welchem die Tänzer ihre Tänzerinnen an der Hand führten. Dieser Kreis machte im Saale verschiedene Bogen und Drehungen, und jedes spazierende Paar neigte sich tief vor dem Throne. Der König war entzückt, und als der Tanz beendet war, forderte er seine Wiederholung. Von dieser Zeit an mußte bei jeder Feier, bei jedem Hofball die *danse polonaise* getanzt werden, und als Heinrich nach dem Tode Karls IX. nach Frankreich zurückkehrte, nahm er die Noten der Polonaise mit sich und führte sie auch in Frankreich ein. Von Paris aus verbreitete sie sich schnell nach anderen Ländern und Städten, wie Wien und Berlin, und wurde ihrer Grazie und Feierlichkeit wegen bald der beliebteste Tanz der Höfe. Auch in Polen gewann sie sehr schnell Boden, und kam von den höheren Ständen zum Volke, wo sie *polski* (polnisch), *wielki* (groß), *wolny* langsam), *chodzony* (gegangener) genannt wird. Sie dient bei Krakau zu den Hochzeiten als Vortanz. Ihr folgt, wenn die Stimmung erregter wird, der Mazur oder der Kujawiak, je nach der Gegend. Den Beschluß macht dann der Oberek. Der Rhythmus ist dieser: , und beim Schluß V I oder V I. Auf dem ersten Taktteile liegt ein kleiner Accent, der im Tanzen durch einen unbedeutenden Fußknix illustriert wird. Der Tänzer hält sehr oft mit seiner linken Hand die linke der Tänzerin; manchmal läßt er seine Dame allein gehen, und dann klatscht er leise in die Hände, und die polnischen Ritter und Wojewoden drehten beim Tanzen stolz ihre Schnurrbärte. In der Polonaise können sehr viele verschiedenartige Figuren ausgeführt werden, — wer aber die ganze Pracht, den ganzen Glanz dieses Tanzes kennen lernen will, der versäume nicht die Gelegenheit, ihn in nationaler, ritterlicher Tracht, im »kontusz«, »zupan« und mit der »karabela« an der Seite, wie man es noch im Theater und in Galizien bei großen Bällen und Festlichkeiten erblicken kann, aufgeführt zu sehen.

Beispiele volkstümlicher Melodien.



Ältere Polonaisen.



Die sogenannte Kosciuszko-Polonaise.

I.

II.

Die besten und schönsten Polonaisen komponierten **Ogiński**, **Kurpiński**, **Chopin**[1]) und **Moniuszko**.
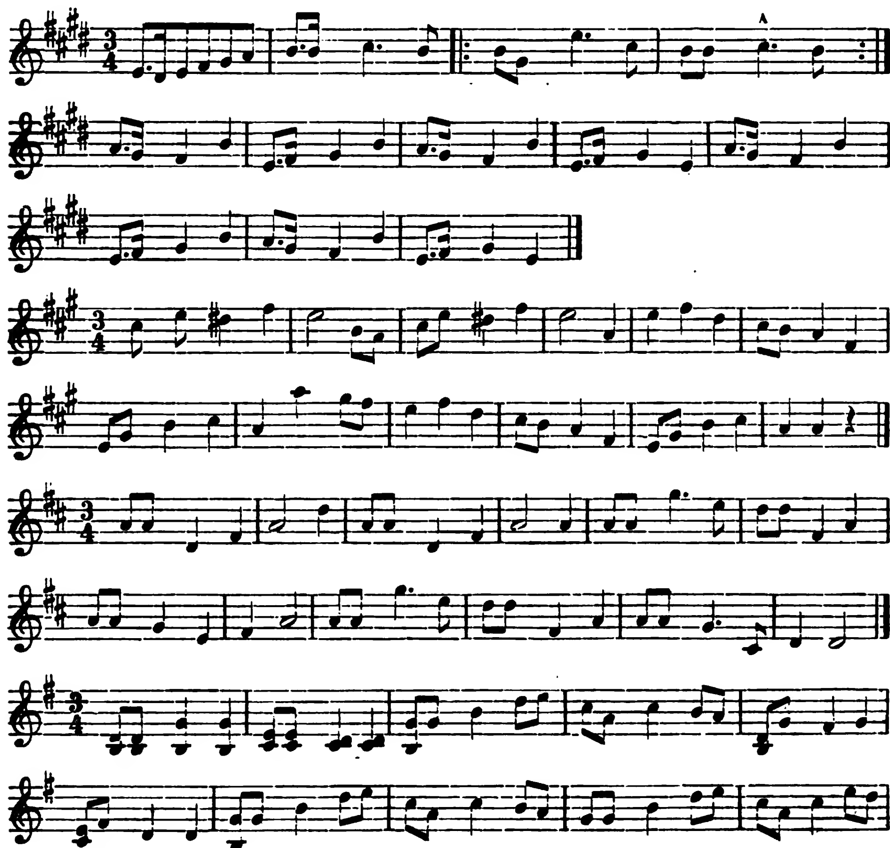
Der dritte Tanz der *Mazur* im $^3/_4(^3/_8)$-Takt ist ohne Zweifel auch ziemlich alt, jedoch neuerer Entstehung als die früher erwähnten. Sein Anfang erinnert lebhaft an das altslavische Kolo (Kreis). Obgleich er von Chopin durch seine Mazurken sehr verbreitet wurde, wissen die Ausländer sehr wenig Sicheres von diesem Tanze, und sogar sehr musikalische Personen unterscheiden ihn nicht von einer Polka-Mazurka von **Strauß** oder **Ziehrer**, und verwechseln beide Tänze mit einander. Auch Fach-Schriftsteller machen nicht selten bedeutende Fehler, wenn sie vom polnischen Tanze sprechen wollen. **Riemann** zum Beispiel in seiner zweibändigen Formenlehre sagt, daß sämtliche Endungen weiblich sind (auf dem zweiten Viertel). Das ist ja auch in der Polka-Mazurka der Fall; man kann aber ziemlich oft ganz andere Beispiele in Salon- und Volkstänzen nachweisen, welche dieser Regel widersprechen, denn thatsächlich ist es viel öfter nur mehr eine Verstärkung der Endung, als das Ende selbst, welches auch oft auf das erste und sogar auf das dritte Viertel fallen kann[2]). Die polnische Sprache hat meistens weibliche Endungen, mit einem Accent auf der vorletzten Silbe, aber wie in der Poesie, so werden auch in der Musik männliche Endungen gebraucht, welche aus einsilbigen Wörtern bestehen. Von dem Wichtigsten aber, vom charakteristischen Accent auf der dritten Zeit, weiß Riemann gar nichts, und doch unterscheidet sich gerade dadurch der Mazur von der Polka-Mazurka.
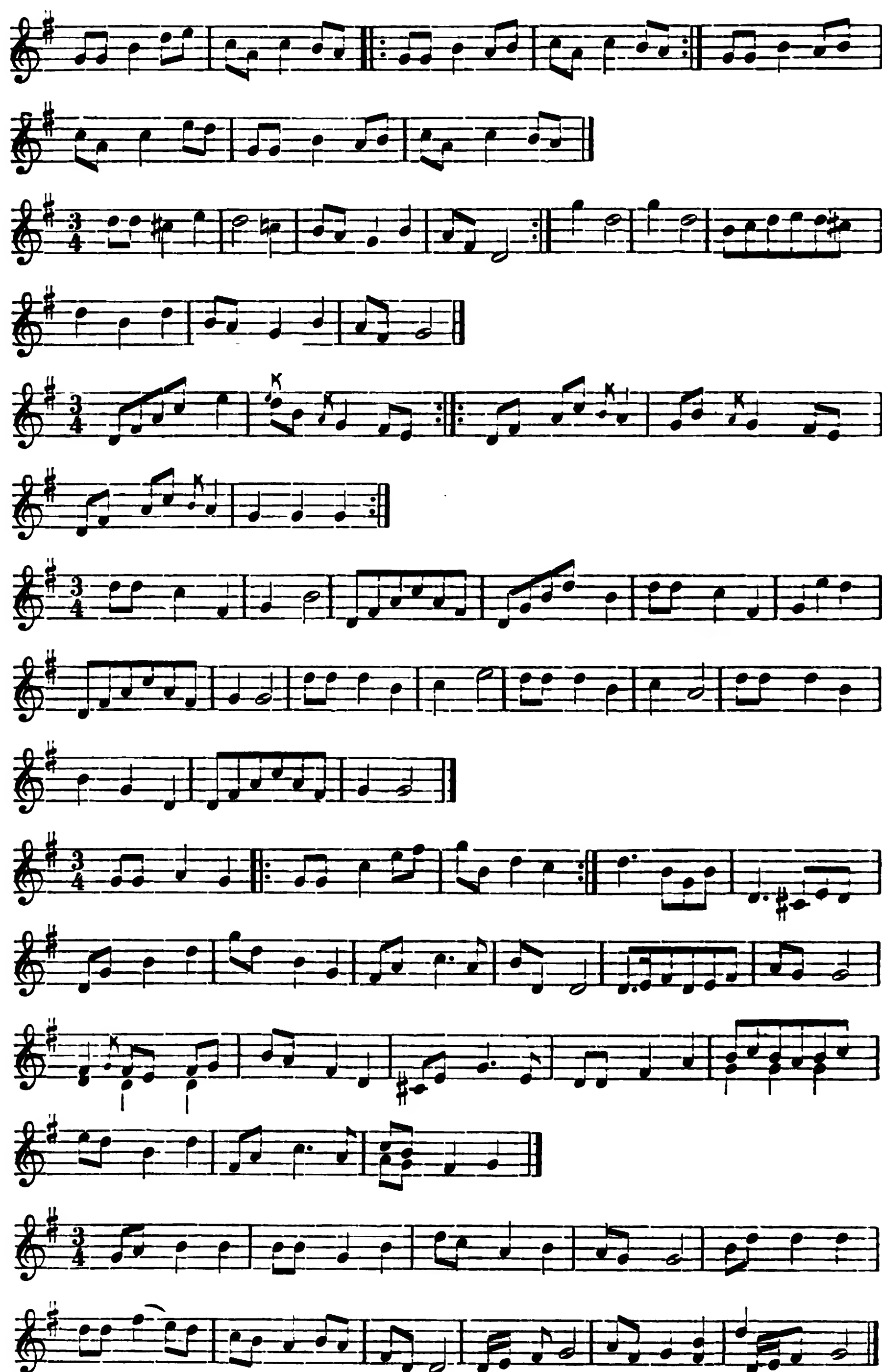
Den Tanz leitet ein Führer mit seiner Tänzerin (*przodownik i przodownica*, Vorgänger und Vorgängerin). Der Mazur war früher nur der Tanz von Mittelpolen (Mazowsze oder Mazurien), verbreitete sich aber später im ganzen Lande und verdrängte den früher allgemein bekannten und überall getanzten Krakowiak. Der Mazur nahm seine Stelle ein. und wo jetzt nur polnisch gesprochen wird, da ist er geschätzt und wird viel getanzt. Am Anfang spazieren alle Tänzer, ein Paar hinter dem anderen wie bei der Polonaise, aber viel schneller, um das Zimmer herum tanzend, wobei sie mit den Füßen sehr verschiedenartige »pas« machen. Manchmal gleitet man mit den Füßen wie beim Schlittschuhlaufen, warum

1) **Riemann** schreibt, daß **Chopin** den Typus der Polonaise verwischt hat. Daß er oft phantasierte, das ist wahr, daß er sie aber nicht polonaisen-, sondern mazurkenartig behandelt habe, kann nur der sagen, der nicht genau weiß, was Mazurka ist.

2) Noch in zwei Punkten ist Riemann im Irrtume: erstens, daß die Mazurka usuell kein Trio habe; denn obgleich es Chopin in vielen Tänzen nicht angewendet hat hat er es doch in vielen anderen gethan, und Moniuszko und eine große Reihe von Tanzkomponisten schrieben immer ein Trio in ihren Mazuren. Zweitens, ist es auch nicht wahr, daß auf die lange Endnote die Tänzer ihre Sporen gegeneinander schlagen. Nein, im Mazur ist nicht die individuelle Freiheit des Tänzers beschränkt, er kann es ja wohl thun, aber eine Regel, ein Gesetz existiert diesbezüglich nicht.
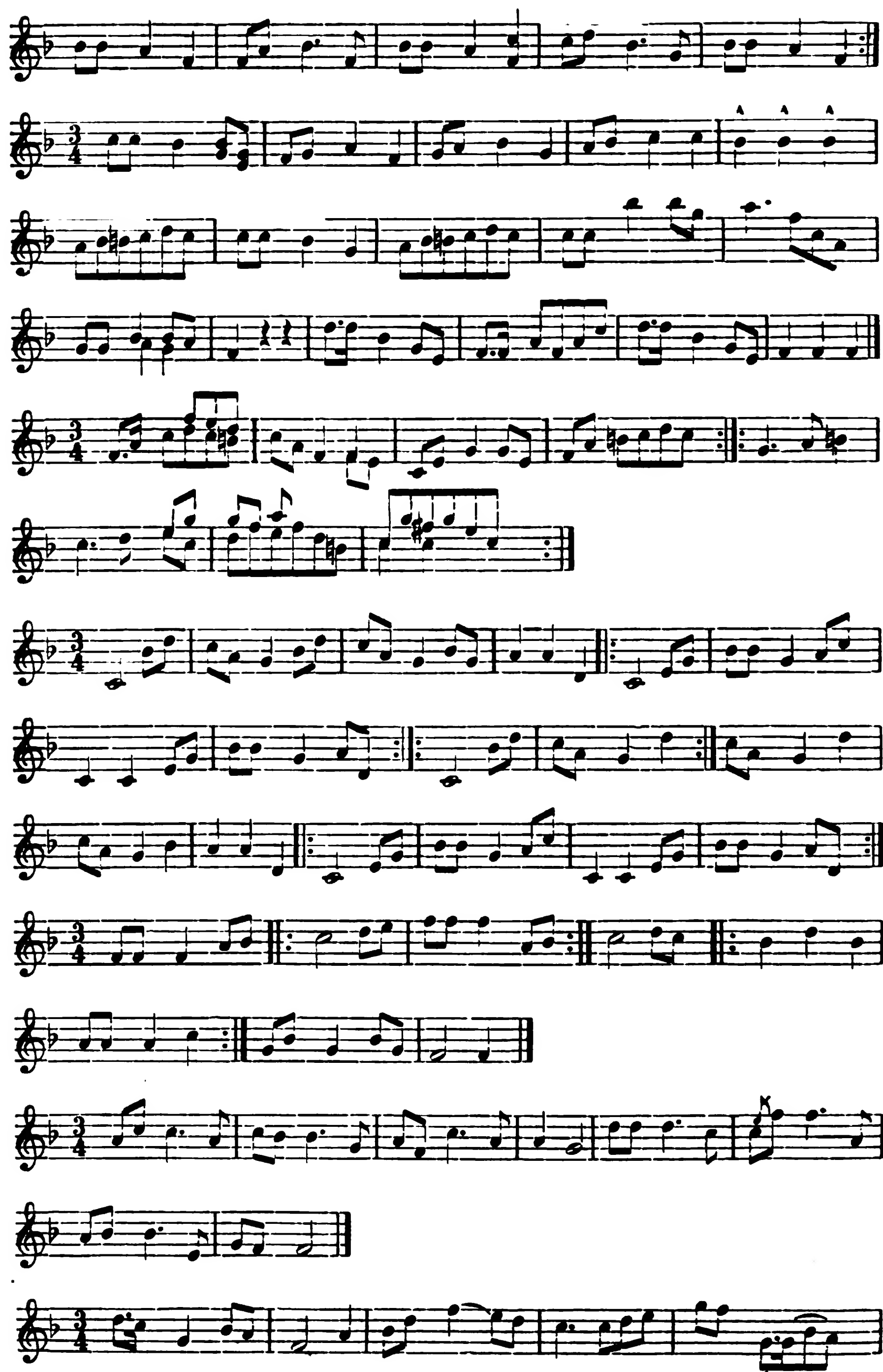
man ihn auch oft *posuwisty* (geschobener) nennt, manchmal stampft man wieder leise oder stärker mit den Füßen im Rhythmus ♪♩♩, wobei man das dritte oder auch manchmal das zweite, oft die beiden letzten oder sogar alle drei Viertel accentuiert. Besonders reich an verschiedenartigen »pas« ist der Tanz der Männer, denn manchmal tanzen sie nach der Seite und schlagen taktmäßig die Absätze zusammen, oder machen in ihrer Begeisterung mit ihren Füßen verschiedene Evolutionen. Jeder Tanz muß seinen Schluß (zakończenie) haben, wobei der Mann die Frau umfaßt und sich beide auf einer Stelle in der Richtung nach rechts drehen, wobei der Tänzer mit den Absätzen »hołupce« zusammenschlägt, oder mit den Füßen stampft. Nach dem gemeinsamen Tanz kommt immer der Solotanz, denn als ein solcher muß der Mazur hauptsächlich betrachtet werden, in welchem alle Tänzer ihre Geschicklichkeit und Grazie so recht zeigen können. Bedauerlicher Weise aber wird die Zahl der Personen, welche den Mazur schön zu tanzen verstehen, immer kleiner und kleiner.
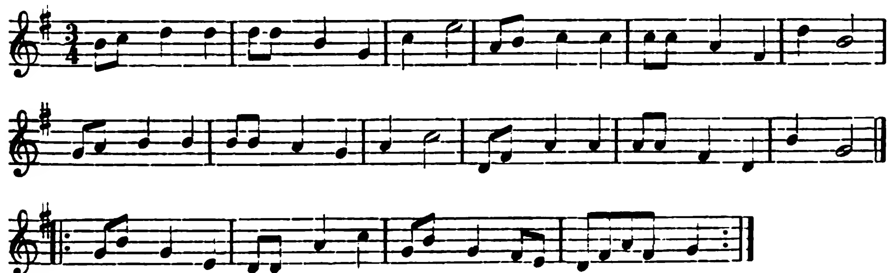




I.

II.



Eine sehr beliebte Hochzeits- und Ballfigur ist die sogenannte *przepiorka* oder *przepióreczka* (die Wachtel). Männer und Frauen stehen in zwei Reihen gegen einander. Die mit ihrem Tänzer solo tanzende Tänzerin muß gefangen werden. Diese Figur hat ihre eigene bestimmte Musik.
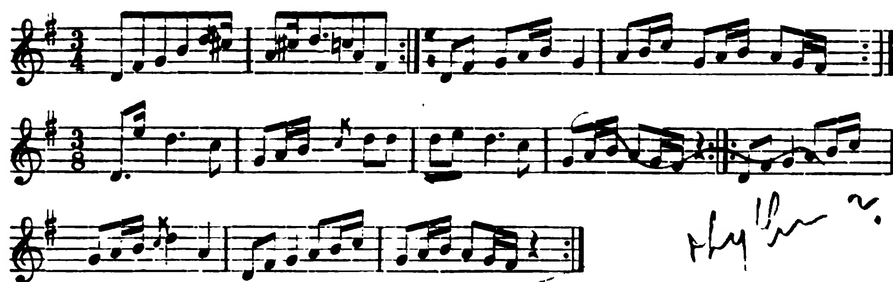


Eine zweite populäre Figur ist der *zwodzony* (verführerische, betrügerische), in welcher das Mädchen mehrere Männer zum Tanz wählt,

um sie in der Mitte des Tanzsaales zu verlassen; endlich aber gelingt es einem, den Tanz zu beenden.
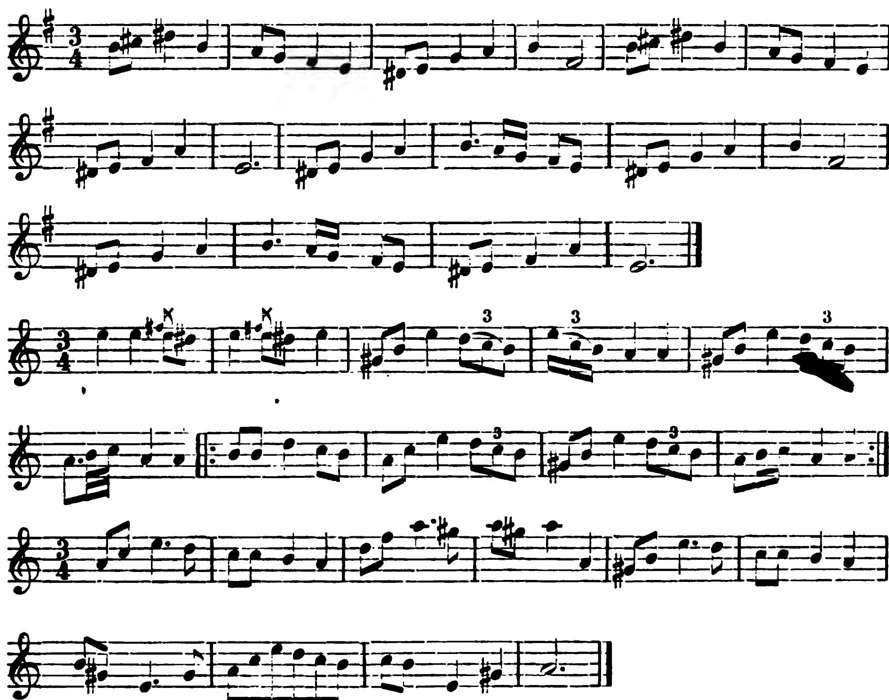
Die Mazurken von Chopin sind nicht alle genaue Typen des eigentlichen Mazur, sondern mehr eine Vermischung dieses Tanzes mit dem Kujawiak und Oberek, aber es hält manchmal sehr schwer, die genaue Grenze hier wie auch in den Volkstänzen festzustellen. Als beste Beispiele des Mazur-Typus sind außer op. 67 Nr. 1 und op. 68 Nr. 2 nicht die zu erwähnen, welche Riemann angegeben hat, sondern man kann hier nennen: op. 6 Nr. 3, op. 17 Nr. 1, op. 68 Nr. 1. Noch weiter sind zu erwähnen: op. 7 Nr. 1, op. 17 Nr. 1 und 3, op. 24 Nr. 2, op. 30 Nr. 3 und 4, op. 33 Nr. 3, op. 41 Nr. 3 und 4, op. 50 Nr. 1 und 2, op. 56 Nr. 1 und 2, op. 59 Nr. 2, op. 63 Nr. 1 und op. 67 Nr. 3.

Auch in vielen anderen kann man gute Beispiele finden, aber nicht überall. Die besten Ballet-Mazuren komponierte Moniuszko. Von Tanzkomponisten sind die bekanntesten Lewandowski, Wroński und Namysłowski.

Der vierte polnische Tanz *Kujawiak* ist als ein Tanz der gleichnamigen Provinz »Kujawy« bekannt. Er stammt aus dem Volke und ist immer nur ein Bauerntanz geblieben. Niemals ist es ihm gelungen, die Grenzen seiner Provinz zu überschreiten. Das ist schade, denn wenn nicht des Tanzes so doch der Musik wegen verdient er gewiß eine größere Verbreitung. Er kann dur oder moll sein, man kann aber auch Kirchentonarten (besonders der ionischen) begegnen, welche als Zeugen seines Alters dienen können. Er bewegt sich im mäßigen $^3/_4$-Takt und verwendet oft das Rubato; seine sehnsuchtsvolle, rührende Melodie wiederholt sich und wird mit vielen Verzierungen versehen. Das Volk bedient sich des Tanzes in drei Zeitmaßen: man hat den langsamen — *Kujawiak*, den mittelmäßigen — *Mazur* und den schnellen — *Oberek*. Hier stampft man nicht so oft mit den Füßen, wie im Mazur, und in seiner Schnelligkeit ist er zweifach. *Chodzony* (der gegangene) ist nach Kolberg sehr langsam, man nennt ihn deshalb auch *śpiący* (schläfrig). Der Tänzer und sein Mädchen stehen sich Gesicht gegen Gesicht gegenüber; er legt die Hände an ihre Hüften, sie an die seinigen, so daß sich ihre Hände kreuzen, aber die des Mannes unten liegen. In solcher Lage tanzen sie ziemlich ruhig den Walzer in der Richtung nach rechts. Manchmal beugt der Tänzer den Kopf und hebt die Hand in die Höhe, wobei er sie schüttelt, um zu zeigen, wie zufrieden er ist, wie er sich glücklich fühlt; manchmal bricht er in Rufe aus wie: *dziś*, *dziś*, *dziś!*, *ciuch*, *ciuch*, *ciuch!* oder *hop*, *hop*, *hop!* und so weiter. Nach diesem langsamen Tempo wird die Bewegung schneller und erregter. Das ist das zweite, mäßige Tempo, die *Odsibka* oder *Ocipka*.



Nach dieser Bewegung kommt noch eine schnellere, welche aber eigentlich schon einen anderen Tanz, den Oberek, bildet. Manchmal begegnet man im Kajuwiak der Endung auf dem dritten Viertel, dann aber ist er schon mehr dem Oberek ähnlich. Wenn man die Schnelligkeit dieser Tänze mit dem Mälzel'schen Metronom fesstellt, so erhält man das Verhältnis ♪ = 120 : 140 : 160. Wie schon gesagt, ist es manchmal sehr schwer, den Unterschied zwischen Mazur und Kujawiak zu bezeichnen. Der Mazur ist meistenteils dur, der Kujawiak kann sehr oft moll sein. Da aber viele Ausnahmen vorkommen, so ist es fast unmöglich, eine genaue Regel festzustellen. Der Rhythmus ♫ auf dem dritten Viertel wird meistens ♬. gespielt.



3

3

3

I. II.
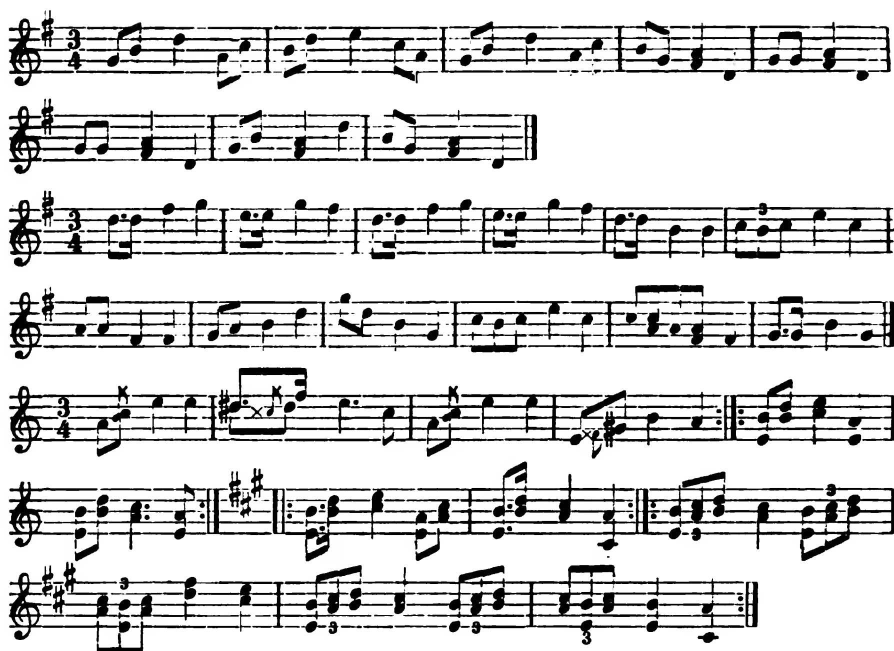
I. II.

3
I.
II.

I. II.
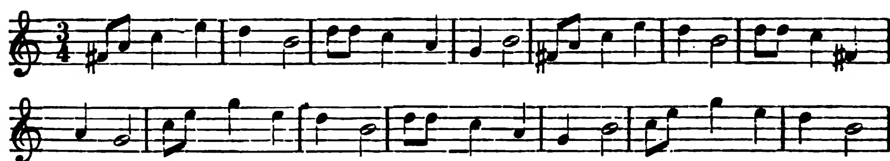
I. II.
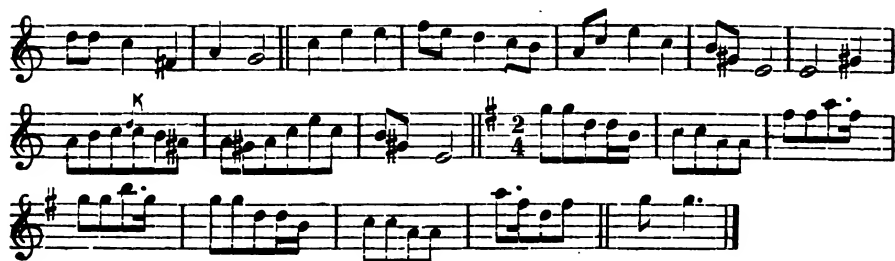
I. II.



Den *Kujawiak* trifft man als für sich bestehendes Salonstück selten bei den Komponisten (Łada, Kolberg, Wieniawski); Chopin hat aber in seinen Mazurkas oft Melodien geschaffen, die den kujawischen ähnlich sind. Zu den besten Beispielen dieser Art gehören: op. 6 Nr. 4, op. 30 Nr. 4, op. 41 Nr. 1 und A-moll. In anderen finden sich auch Melodien im kujawischen Stil, wie op. 6 Nr. 1 und 2, op. 7 Nr. 2 und 3, op. 17 Nr. 2, op. 24 Nr. 1 und 4, op. 30 Nr. 1 und 2, op. 31 Nr. 1, op. 41 Nr. 2, op. 50 Nr. 3, op. 56 Nr. 3, op. 59 Nr. 1 und 3, op. 63 Nr. 2 und 3, op. 67 Nr. 2 und 4, op. 68 Nr. 2 und 4 und A-moll.
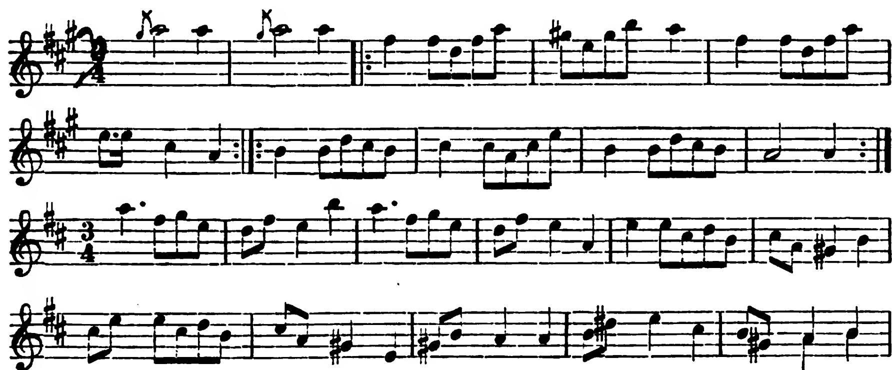
Obgleich der Krakowiak von dem Mazur und Kujawiak durch rhythmische Verschiedenheit gänzlich abzuweichen scheint, bemerkt man doch leicht ihre Verwandschaft, wenn man den Mazur oder Kajuwiak dem Takte nach in einen Krakowiak oder Kołomyjka und umgekehrt verwandelt. Aus einem Walzer ist es fast unmöglich, einen Mazur oder Krakowiak zu machen. Diese Verwandtschaft der polnischen Tänze fühlt das Volk, und darum auch gehen viele Melodien in verschiedenen Gegenden in zweifachen Rhythmen, in dem des Krakowiak und dem des Mazur.
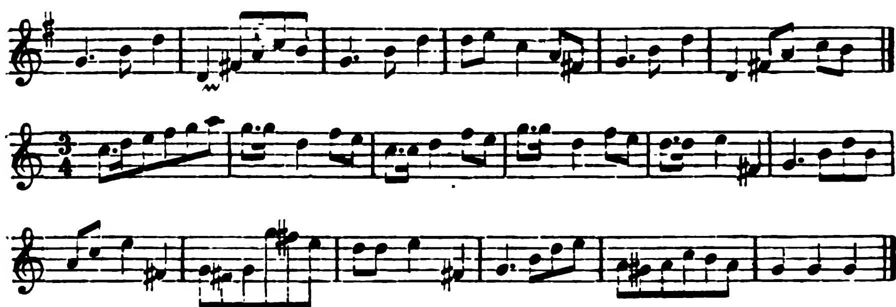




Der fünfte polnische Tanz, die dritte Art im dreiteiligen Rhythmus, ist der *Obertas* oder *Oberek* (von *obrócić* — sich umdrehen), auch *wyrwas* (Witzwort), *wykrętacz* (Herumdreher), *zawijacz* (Umwickler), *drygant* (Hengst, Zittern), *ksebka* (zu sich) genannt. Hier ist ♪ = M.M. 160 bis 180. In Kujawien nennt man ihn auch Mazur. Er ist ein ziemlich grober, gemeiner Tanz; dennoch wird er nicht nur vom ganzen Volke getanzt, sondern auch bei größerer Lustigkeit in den höheren Klassen. Der Tänzer schlingt seine linke Hand um die Taille des Mädchens, die rechte Hand hält er frei, selten umgekehrt. Der Vordertänzer stellt sich vor den Geiger hin, giebt ihm singend das gewünschte Tanzlied an, spaziert einige Takte tanzweise mit seiner Tänzerin geradeaus und dreht sie dann um sich herum, anders gesagt, sie walzen linksum. Die Schritte sind gleitend, und je schneller der Tanz geht, desto kleiner werden sie. Ähnlich wie im Mazur stampft man hier mit den Füßen, schlägt taktmäßig mit den Absätzen zusammen (hołupce) und stößt wie im Kujawiak manchmal Rufe aus wie: dziś, ciuch oder hop! Manchmal klatscht der Tänzer vor dem Geiger mit seinen Händen. Sehr oft kniet der Tänzer während des Tanzes in voller Tanzbewegung auf dem linken Beine nieder, und eine solche Tanzart wird *z przyklękaniem* (mit Niederknien) genannt.
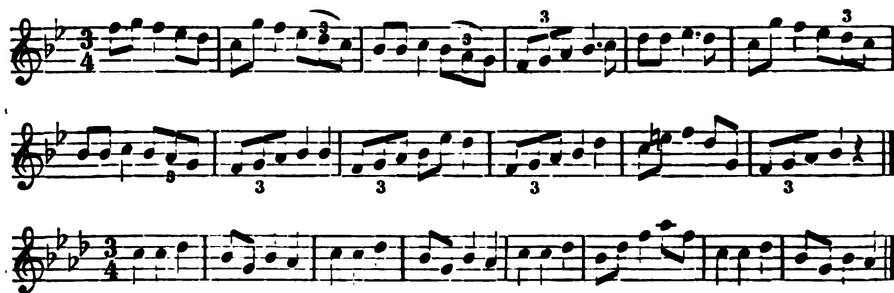
Die Endungen treffen öfters auf den dritten Taktteil, können aber auch auf dem zweiten oder ersten stehen. Man schreibt ihn wegen seiner schnellen Bewegung öfters im $^3/_8$Takt.



I.
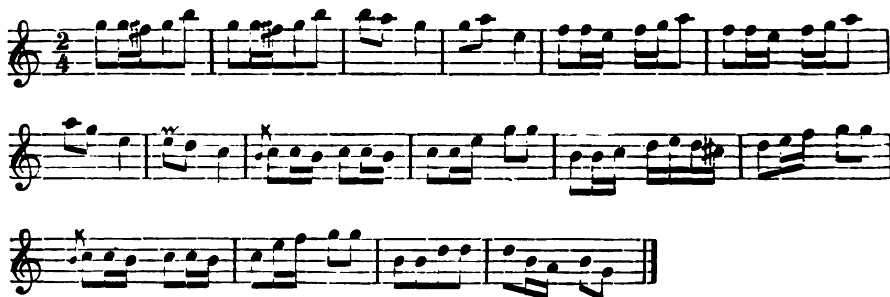


Chopin hat in seiner polnischen Phantasie dieses Volksthema benützt.
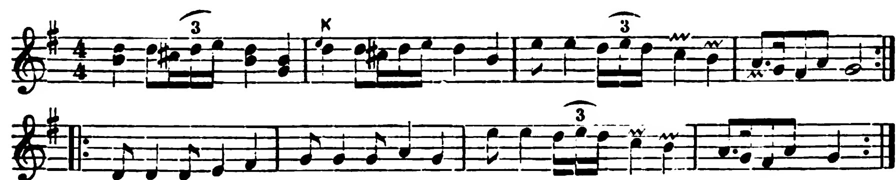


Als Salontanz hat man den Oberek selbständig und künstlerisch nur selten bearbeitet. Einige solcher Stücke kann man bei Noskowski zitieren; bei Chopin findet man auch in seinen Mazurken op. 7 Nr. 4 und 5, op. 68 Nr. 3 und in anderen gute Beispiele.

Die sechste Tanzform ist der *Tanz der Bergbewohner (taniec góralski)* in Galizien und Süd-Schlesien. Er ist in den ganzen Beskiden oder Karpaten, in den Pieninen und in der Hohen Tatra bekannt; oft nennt man ihn auch *drolny* (kleinschrittiger). Er steht in der Mitte zwischen dem Krakowiak und dem Ukraïnischen Tanz (Kołomyjka). Mit dem Bergbeile werden dabei viele verschiedene geschickte Bewegungen ausgeführt. Sehr charakteristische Bergtänze giebt es bei den Bewohnern von Zakopane in der Hohen Tatra.



Als das beste Beispiel dieser Tanzform kann man den Bergtanz aus der Oper »Halka« von Moniuszko, dieser populären und beliebten Oper, welche im Dezember 1900 in Warschau ihre 500ste Aufführung feierte, bezeichnen.

Obgleich der Marsch nicht aus Polen stammt, spielt er doch bei dem polnischen Volke eine große Rolle. Darum erwähne ich ihn auch an dieser Stelle. Er dient zu vielen Zwecken: bei der Hochzeit zur Fahrt in die Kirche und zu verschiedenen feierlichen Zügen durch das Dorf, wie z. B. bei der Erntefeier.



3

3

Zwei polnische Armeemärche.

Der sogenannte Sobieski-Marsch.

§

Fine

Trio

(Das Weinen der Türken).

Marsch des Fürsten Joseph Poniatowski.

I. II.
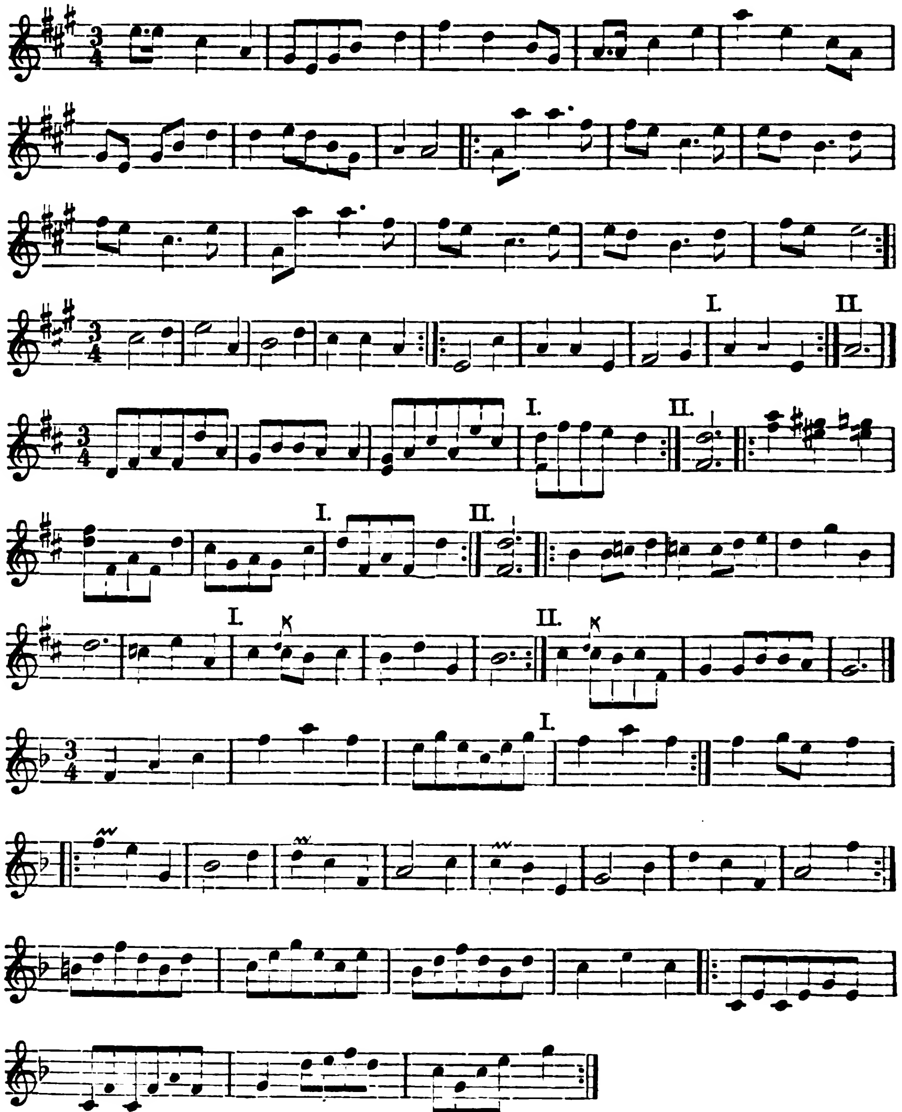
Die siebente Tanzform, der *Drabant*, ist schon ein sekundärer, nicht selbständiger Tanz, denn er besteht aus Marsch und Oberek, d. h. dem Marsche folgt ein Oberek.
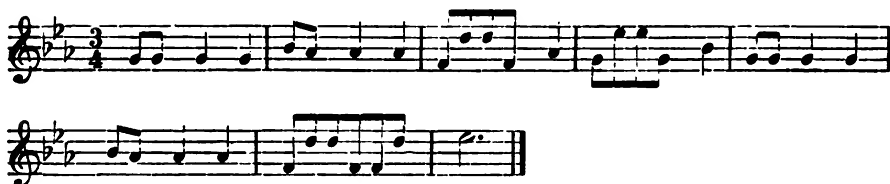
I.

II.

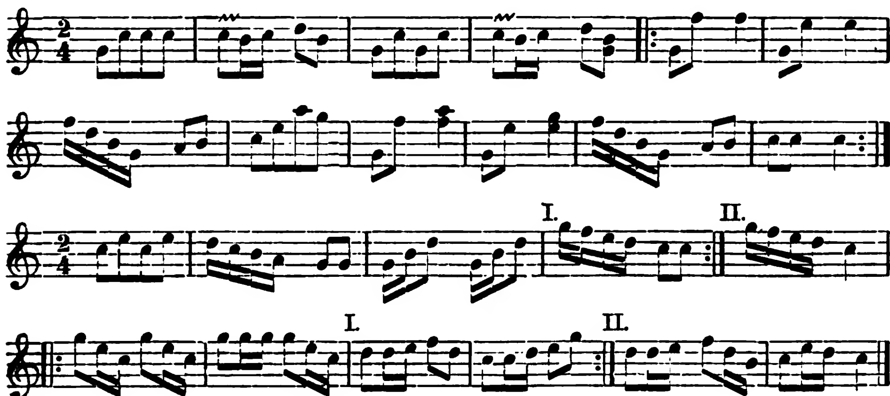
Mit diesen sieben Tanzformen ist zwar das eigentliche Gebiet des polnischen Tanzes erschöpft. Ich denke aber, daß es nicht ohne Interesse sein wird, zu sehen, wie sich das polnische Volk fremde Tänze zueignet und wie es sie versteht.

Der Walzer wurde wahrscheinlich durch die Kolonisten und später durch die Sachsen eingeführt und verbreitet. Er wird hier auch *Sztajer*, *Lender* oder *Lendler* genannt und ist eine Mischung des altdeutschen Tanzes mit dem Oberek.
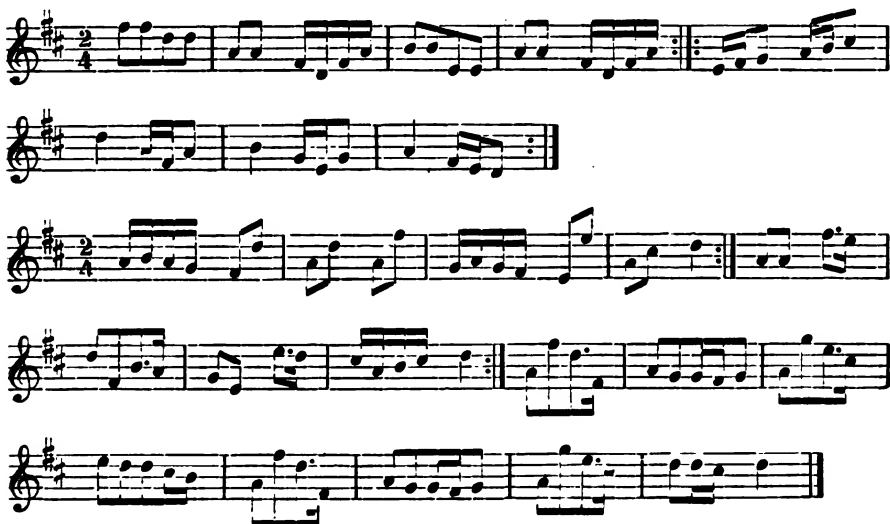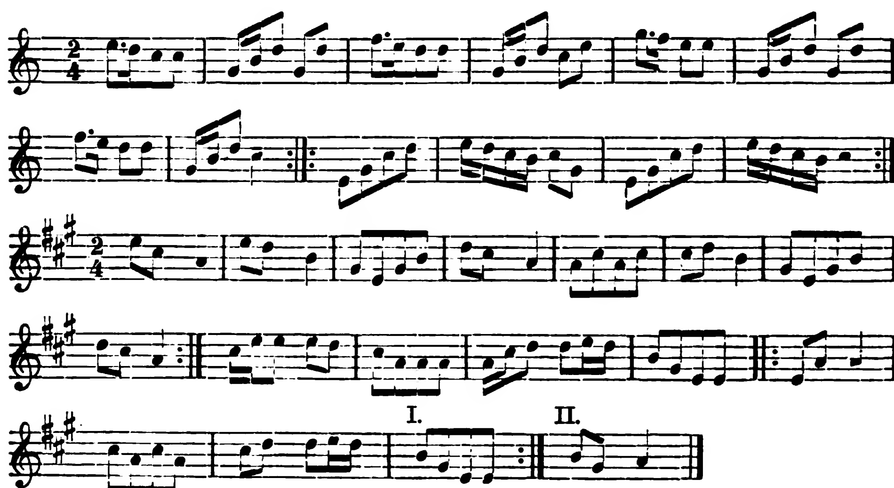




Szotisza (Schottisch, Ecossaise) im ²/₄-Takt wird in Schlesien, im Süd-Osten des Tatra in Śpiž und bei den Städten Olkusz und Wieluń getanzt. Man nennt sie auch *Szosz*, *Szoc*, *Szort*, *Szorc*, *Socz*, *Szorczyk*. Die Leierkasten und Flöten verbreiteten diesen Tanz in Polen, und die Mädchen vom Volke lieben ihn sehr. Er wird wie eine geschlittene Polka getanzt.
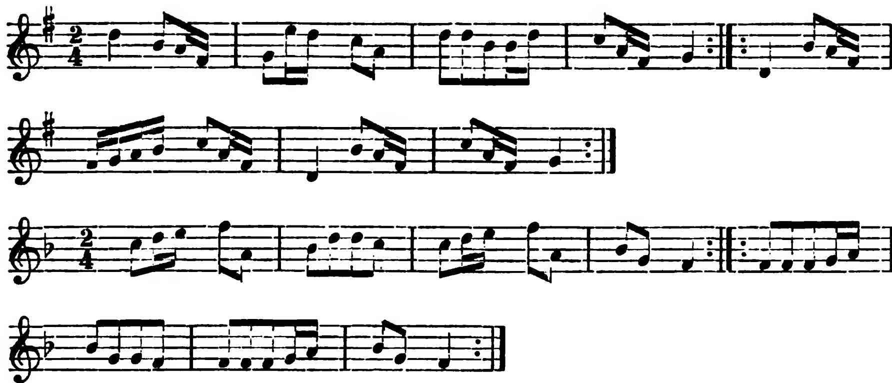


Die *Polka* ist vor etwa 250 Jahren aus Böhmen eingewandert.
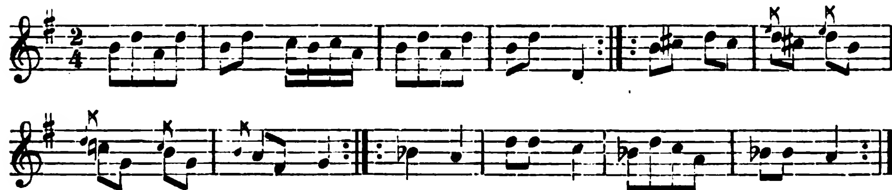


Die Bootsflößer (»Flisacy«), welche das Getreide auf der Weichsel bis nach Danzig treiben, haben ihren eigenen Tanz, der dem Szot und der Polka ähnlich ist. Sie nennen ihn *Oryl* (Floßarbeiter), *Flis*, *Flisak*, *Włóczek* (der Mann, der die Egge führt), *Jesiotr* (Stör).
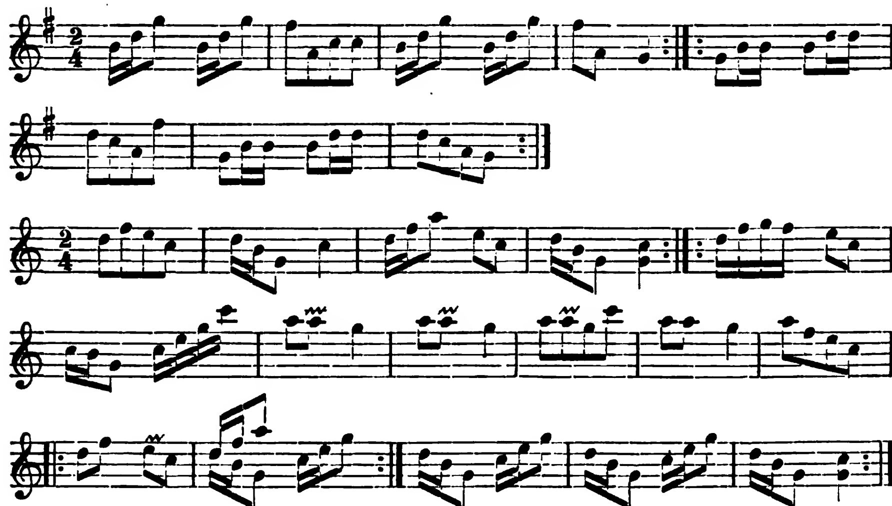




Kowal, der Schmied, gehört auch zu dieser Kategorie und ist den deutschen oder vielmehr böhmischen Tänzen ähnlich. Man tanzt ihn mit Geberdenspiel, Klatschen und auch mit Niederbücken, ähnlich wie den *Kozak*, welcher in der Umgegend von Lublin getanzt wird.
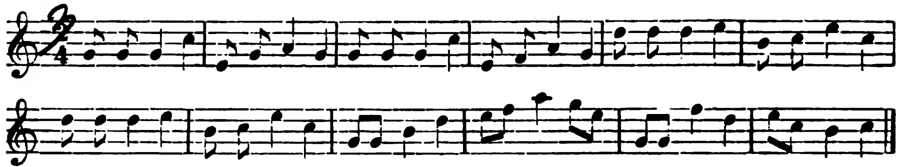


Skoczek (Springtanz) oder *Hocy* wird mehr gestampft als gesprungen.
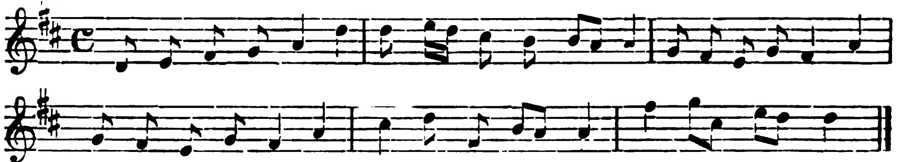


Kolodziej, der Stellmacher, ist eine Art von Galopp. Alle diese Tänze unterscheiden sich mehr in der Choreographie, als durch die Musik.

Sehr viel Ähnlichkeit und Verwandtschaft mit den Tänzen haben ihres tanzartigen Charakters wegen die Kinderspiele, und darum wird es nicht ohne Interesse sein, hier einige Beispiele davon zu geben. Beim »Vöglein« (ptaszek) stehen die Kinder im Kreise, sich mit den Händen zusammenhaltend, und ein in der Mitte des Kreises stehendes Kind wählt sich jemanden von den übrigen, wobei es die gewünschte Person mit der Hand auf die Schultern schlägt, die sodann an seiner statt in den Kreis treten muß. (Der Text lautet: »Ein Vöglein sitzt auf der Straße und sucht Körner; und ich stehe im Kreise, um zu wählen, wen ich wünsche.«)
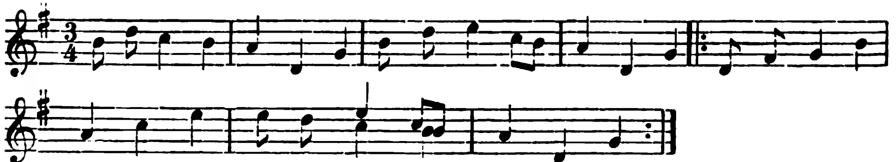


Beim »Ring« halten die Kinder einen langen Faden, der durch einen Ring gesteckt ist, im Kreise mit den Händen. Ein Kind steht in der Mitte, und bei wem es den Ring findet, der muß an seiner Stelle in den Kreis. (Der Text heißt: »Machen wir schnell, daß man den Ring nicht fängt!«)



Bei dem Spiele »Die blinde Großmutter« (ślepa babka) werden einem Kinde die Augen verbunden und es muß irgend einen von den Spielenden fangen.

(Text: »Schlagend die Hände und singend sollen wir schnell eilen.«



Wenn ich meine Besprechung der polnischen Tänze hiermit abschließe, glaube ich die Behauptung durch Thatsachen erhärtet zu haben, daß von den vielen slavischen Völkern, vielleicht sogar von allen Völkern Europas heutzutage, das polnische sich das reichste an Tänzen und scharf geprägten Tanz-Rhythmen nennen darf.

The Old Hall Manuscript

by

W. Barclay Squire.

(London.)

The article on the Collection of English Music of the 15th Century contained in pp. 342—392 of the last issue of the Sammelbände unfortunately was printed without undergoing final revision. The following additional notes and corrections should therefore be read as supplementary to the account of the Ms. which has already appeared. With regard to the history of the volume Miss Stainer has found the following reference to it in a Commonplace Book by Stafford Smith, now preserved in the British Museum[1]). "Morley had probably never seen my illuminated Ms. for he mentions only Leonel (Power) and Wilkinson, but not K. Henry the Sixth." It is curious that in writing this Smith seems to have confused his Ms. (the Old Hall Volume) which contains compositions by Henry VI and Leonel, but none by Wilkinson, with the Eton Ms.[2]) which contains music by the last-named composer but none by the other two. The account of the history of the volume should be completed by stating that it descended to Mr. E. W. Tordiffe, of Petersfield, whose family was connected with that of Stafford Smith, and that it was presented to St. Edmund's College under the Presidentship of the Very Rev. Monsignor Bernard Ward. The following corrections should be made in the text:

p. 350. In Line 8 of the imperfect sequence the Ms. reads "tuis" for "tuus". Fourth line from bottom of the page read "On fol. 37b there is another unidentified fragment".

p. 352. Line 20 of No. II should be "regi sis refugium".
Line 10 of No. III should be "veniam meretur".

p. 352. Line 17 of No. IV should be "Et cum judex advenerit".

p. 353. No. V.
Line 1. "[Car]bunculus ignitus lilie".
Line 12. "sed hiis qui clero presunt hodie".
Line 16. "archipresul menthis absinthium".
Line 21. "Propter injuriarum tedium".
Line 24. "spersum dans cerebrum".
No. VII.
Line 1. "En Katerine solennia".
Line 8. "ferri carnitas".
Line 9. "O Katerina pascam in ergastulo".
No. VIII.
Line 4. "O Katerina stabilis fide laudabilis progenie".

---

1) Ad. Ms. 34608. 2) Described in Vol. LVI of Archæologia.

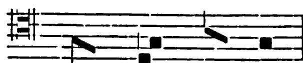
p. 354. No. X.
Line 14. "Et reputant cantatum".
No. XI.
Line 10. "et ne nos abradere".

Appendix I.

Owing to the smallness of the type it is sometimes difficult to know the exact position of the ligatures. The thematic list on pp. 356—373 should therefore be corrected as follows:

No. 9. Part 1. The fifth note has no tail. Part 2. third note should be followed by a dot.
No. 10. Part 3. Add a flat to signature on lowest line. The ligature is F, E.
No. 11. Part 3. The ligature is F, E.
No. 12. Part 3. Add the word Tenor.
No. 14. Tenor. Add a ♮ before the F.
No. 16. Part 2. The C in the ligature should have an ascending tail on the left side.
No. 17. Contratenor. The first C should be a long.
No. 18. Tenor. The first ligature is F, B.
No. 19. Tenor. The first ligature should be F, E in full black; the following D should have an ascending tail on the left; the last ligature is F, E.
No. 22. Tenor. The first ligature is A, G.
No. 23. Add the following: "Canon. Medius cantus post primas pausas incipiet literam gracias agimus tibi in diatesseron super contratenorem sicut jacet in figuris".
No. 24. Part 3. The tail of the first note should be on the right side. The 2nd ligature is C, D, C.
No. 25. Tenor. Read Jhesū. Solus Tenor. The last C is a long note.
No. 26. Tenor. The second and third ligatures should be printed as one.
No. 27. Part 2. The first C should have no tail. The final rest is a semibreve.
No. 28. Part 3. The first rest is a semibreve.
No. 29. Tenor. The ligature is F, C.
No. 33. Part 1. Insert a ♭ before the last two F's.
No. 37. Part 1. The F in ligature has an ascending tail on the left. Tenor. The second ligature is A, G.
No. 40. Part 2. The first ligature is C, B.
No. 41. Part 3. The ligature is B, A.
No. 48. Part 1. The second ligature is A, E.
No. 53. Part 2. The first note (E) has no tail on the left.
No. 57. Part 2. The second ligature should be A, G.
No. 63. Part 1. The second ligature should have no tail. Part 3. Read "Creator".

No. 67. Tenor. The first ligature is D, A, G; the fourth A, G and the fifth F, E.
No. 68. Tenor. The last ligature is C, B♭, A.
No. 71. Tenor. The third ligature is A, G, C. In last line of the directions for the Canon read primo.
No. 73. Contratenor. The ligature is F, B♭, G.
No. 81. Tenor. The first ligature is A, G, F.
No. 82. Tenor. The first ligature is C, D, A: the last C, D, C.
No. 85. Part 2. The first ligature in C, E, C. Solus Tenor. The first ligature is A, G, F, C, A, C.
No. 88. Part 2. The first ligature is D, C.
No. 90. Part 2. The ligature is C, G.
No. 91. Part 3. The first ligature is G, D, C; the last C, D, C.
No. 92. Part 1. The last ligature is G, F.
No. 97. Part 1. The first ligature is F♯, G, E. Part 3. The ligature is F, D, C, A, C.
No. 98. Part 3. The second ligature is F, E; the third D, C.
No. 100. Part 2. The first ligature is A, E. Part 3. The first ligature is A, E.
No. 102. Part 1. The first ligature is F, E.
No. 104. Part 3. The first ligature is G, E.
No. 105. Part 3. The last ligature is C, E, D.
No. 106. Part 2. The first ligature is E, D. Part 3. The first ligature is C, A.
No. 108. Tenor. The first ligature is G, C, B; the fourth B, A; the last A, G.
No. 109. Tenor. The first rest should be a semibreve.
No. 112. Part 2. The ligature is A, G. Contratenor. The second rest should be a semibreve. Add an upward tail to the first B in the ligature. Tenor. The last ligature is E, C.
No. 114. Part 2. Omit the F following the ligature and add a dot to the E.
No. 115. Part 2. The third ligature is A, G, A; the fourth B, G, A.
No. 117. Part 1. The third ligature is D, B♭. Part 3. Add a descending tail before the first C.
No. 122. Part 2. The second ligature is G, B, C, B; the third A, B, A.
No. 123. Part 3. The last ligature is C, A.
No. 125. Part 3. The last ligature is G, A, G.
No. 126. Part 2. The first ligature is G, A, G; the second G, B. Part 3 should be as follows:



No. 129. Part 1. The first ligature is G, E. Part 2. Add a descending tail to the left of the D in the first ligature and of the first G in the third ligature; the latter is G, F, G, D. Part 3. Add a descending tail to the left of the A in the second ligature.

No. 130. Part 1. The third ligature is G, F. · Part 3. The first ligature is A, G.

No. 131. Part 3. The last ligature is C, B.

No. 133. Contratenor. The first ligature is C, F.

No. 134. Part 1. The second ligature is C, E, F, E. Part 2 and 4. All the rests should be dots except the last one in Part 4.

No. 135. Part 1. The first semibreve rest should be a dot. Tenor. The semibreve rest should be a dot.

No. 136. Read: En Katerine solennia.

No. 137. Tenor. Add a descending tail to the right of the third note. Contratenor. The first ligature is B, A; the last C, F, E.

No. 138. Contratenor. The first ligature is D, C.

Appendix II.

Page 391. Treble II. Line 1. read "reputant cantatum".



Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. 30 Motzstr. 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstr. 80.

Inhalts-Verzeichnis

des

zweiten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Ernst Praetorius.**

Vorbemerkung.

1. **Erklärung der Schriftzeichen:**
   a) **Musikgeschichtliche Begriffe:** . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**).
   b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, des Kritischen Anzeigers, der Zeitschriftenschau: . . . . gewöhnliche Schrift.
   c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . Sperrdruck (A m b r o s).
   d) Orts- und Länder-Namen: . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
   e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift.
   f) † bedeutet: gestorben.
2. **Bezüglich C und K** sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog bei C und Z.

Referenten des „Kritischen Anzeigers" der Zeitschrift: